إهداء إلى
الأخ المحترم الأستاذ الدكتور/ فهمى
مع خالص الحب والتقدير
على السيد
٢٢/٥/٢٠٠٨

دراسات نقدية

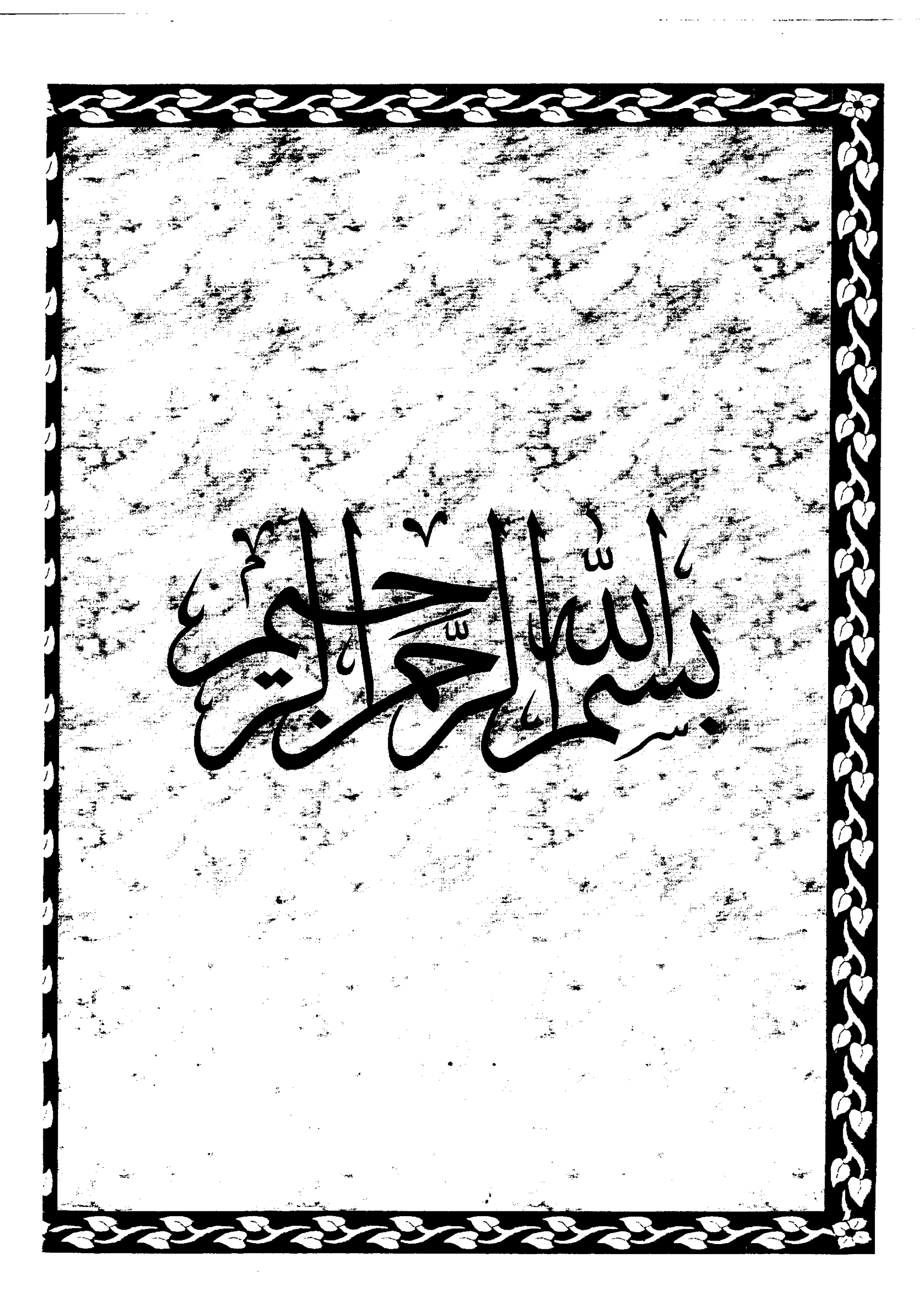
المســرح الشعرى بعد صلاح عبد الصبور

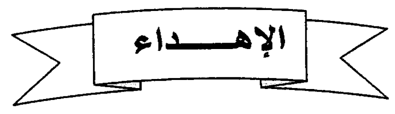
(دراسة نقدية)

إعـداد

الدكتور / على محمد محمد الســيد

٢٠٠٨


بسم الله الرحمن الرحيم

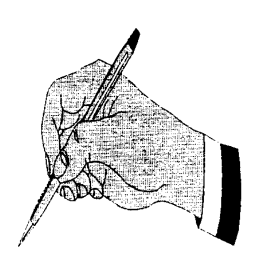


♥ إلى روح والديَّ ... رحمهما الله

♥ إلى زوجتى ... شموع الأمل ، وأبنائى الأحباء : إسراء و أدهم و باسل و مهند ، الذين طالما أبعدتنى شواغل هذا البحث عنهم مع قربى منهم .

♥ إلى كل أساتذتى أصحاب الفضل علىَّ ، بداية من مدرس الصف الأول الابتدائى وانتهاءً بالمشرف على هذا البحث "رسالة الدكتوراه" ، أهدى لهم هذا العمل شكراً وتقديراً وعرفاناً .

على السيد



المقـــدمـة

يقول د. محمد زكى العشماوى عن المسرح : " ... هو فى اعتقادنا المعلم الأول ، فمن فوق خشبته تعلّم الناسُ العدلَ والخيرَ والجمالَ . ومن أفواه ممثّليه تعلّم الناس الثورة على الظلم ، وعرفوا كيف يطورون من نفوسهم ومجتمعاتهم ، ويقودونها نحو غد مشرق " (١)

وتقول د. نهاد صليحة عن دور المسرح فى التوعية والتنوير : " المسرح هو الفن الوحيد الذى يواجه الفرد بصورة ذاته ، ويُجبره على مواجهة أفكاره ومشاعره مواجهة حية ومباشرة ! وهو الفن الوحيد الذى يقوم على تعارُض وجهات النظر – على الصراع وحل الصراع من خلال الأحداث الفكرية والاجتماعية ! وهو الفن الوحيد الذى يتوسل بالحوار المستمر الذى لا يلتزم بوجهة نظر واحدة ولكن يجعل من تبادل وجهات النظر أساساً لتقدم الأحداث .

... والتنوير المسرحى الذى يتحقق فى ظل الحرية هو تنوير النفس الإنسانية والذهن الإنسانى فى نفس الوقت ، ولذلك فإن ازدهار المسرح الحقيقى يعنى ازدهار الحرية ، ويعنى وجود أسس التنوير التى لا غنى عنها لأبناء الحضارة " (٢)

" ولأن المسرح هو أكثر الفنون تشابكاً وأكثرها تعقيداً ، ولأنه الفن الذى لا يقف وحده بل يقف على أكتاف العديد من الفنون الأخرى . فهو مرتبط بفن الشعر ارتباطه بفن الحكاية ارتباطه بفن الجدل، فضلاً عن ارتباطه بفنون الموسيقى والرقص والغناء ، ثم هو – دون سائر الفنون – الفن الذى لا يتحقق إلا بالتقاء عنصرى التجربة التقاءً حيًّا مباشراً ، وأقصد بعنصرى التجربة الفنان المبدع والجمهور المتذوق " (٣).

وقد فرض الشعرُ نفسَه على المسرح بقوة ، ويعلل ذلك الدكتور صلاح فضل فى عدة نقاط نختار منها :

أ – أن الشعر هو أقدم جنس أدبى عربى وأعظمه أصالةً وعراقةً ، وربط المسرح به يضفى عليه مشروعية ضرورية ، فالشعر فن العربية الأول ، وعلى المسرح إذا أراد أن يدخل باب الأدب أن يرتدى مسوحَه.

ب – إن ولادة المسرح فى الآداب العالمية ، وتطوره خلال قرون عديدة قد تمّت فى حجر الشعر أيضاً ولم ينشأ المسرح النثرى سوى فى المراحل المتأخرة ، ولم يستطع القضاء حتى الآن على المسرح الشعرى الذى يمكن اعتباره الركيزة الأساسية لفن المسرح فى اللغات المختلفة ومن هنا يصبح مسار التكوين العربى طبيعياً ومتوافقاً مع منطق الفن نفسه ، فالشعر مازل حياً ونابضاً على ألسنة المَمثلين " (٤)

---

١) د. زكى العشماوى : دراسات فى النقد المسرحى والأدب المقارن ، ط دار الشروق ١٩٩٤ ، ص ٩ .
٢) د. نهاد صلحية : الحرية والمسرح ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦ ، ص ٣ ، ٤ .
٣) د. فوزى فهمى أحمد : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ٦ .
٤) د. صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ط مؤسسة مختار للطباعة والنشر ١٩٨٧ م ، ص ١٥٣ .

" والشعر فى المسرحية الشعرية يحمل مهمة مزدوجة من حيث البناء الدرامى من ناحية ، والقيمة الجمالية من ناحية أخرى ، كما أنه يعبر عن رؤية الشاعر بالنسبة للحياة والإنسان والكون بأسلوب أكثر قدرةً من النثر على الوصول إلى وجدان وفكر المتلقى " (١)

" ولا شك أن الشاعر " أحمد شوقى " هو رائد المسرح الشعرى فى الأدب العربى الحديث ، حيث ثبت دعائم ذلك الفن الجديد فى الشعر العربى لأول مرة بقوة واقتدار ، وقد واصل عزيز أباظة السيرَ على نفس الدرب دون أن يستطيع تقديم إضافة حقيقية على ما قدّمه شوقى من حيث الكيف والتكنيك .

ولكن " النقلة " الحقيقية فى التطور جاءت على يد الشاعر الأديب " على أحمد باكثير " ، حين حاول سنة ١٩٣٧ أن يترجم مسرحية شكسبير " روميو وجوليت " مستخدماً – بحكم تأثره بالأدب الإنجليزى – ما أسماه " الشعر المرسل المنطلق " مستخدماً فى ذلك البحور ذات التفعيلات المكررة مثل : الكامل – الرمل – المتقارب – المتدارك . كذلك استخدم هذا النسق الجديد لكتابة الشعر أيضاً فى مسرحية " أخناتون ونفرتيتى " (١٩٤٠) وكانت " الوحدة فى هذا الشعر هى الجملة التامة المعنى ، وقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أبيات دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها ، وهذا هو معنى " المنطلق " هنا ، أما معنى " المرسل " فواضح أنه مرسل من القافية " (٢) ، والشعر المرسل أصلح للمسرحية ، وذلك لأنه " فيه تحرّر وانطلاق وليس مقيداً بأسار القافية"(٣).

وقد واصل الشعراء كتابة المسرحية الشعرية لتصل إلى ذروة نضجها على يد الشاعر صلاح عبد الصبور . وقد حظيت المسرحية الشعرية بالدراسة والبحث منذ شوقى وحتى صلاح عبد الصبور ، فنجد – على سبيل المثال لا الحصر – " المسرحية فى شعر شوقى " للدكتور محمود حامد شوكت،"المسرح الشعرى بعد شوقى " للدكتور محمد عبد العزيز الموافى ، " والمسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور " للدكتورة ثريا العسيلى ، " والمسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور " للدكتورة نعيمة مراد محمد وغيرها .

ولهذا أردت أن أقوم بدراسة المسرحية الشعرية بعد صلاح عبد الصبور ، للتعرف على رؤية هذا الجيل – الذى عرف – أدبيا – باسم جيل الثمانينيات – من خلال مسرحياتهم ، ولتقييم هذه الأعمال من كل الزوايا – بقدر المستطاع – وللتعرف على القضايا المشتركة بين هؤلاء الشعراء .

خاصة وأنه لم تفرد دراسة أو بحث لدراسة المسرحية الشعرية عند هؤلاء الشعراء ، إنّما مّا عثرتُ عليه بهذا الشأن كانت مقالات متناثرة فى بعض الكتب أو المجلات عن بعض هؤلاء الشعراء ،

---

١) د. ثريا العسيلى : المسرح الشعرى عند صلاح عبد الصبور ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥ ، ص ٥٢ .
٢) مجلة الشعر ، العدد ٢٥ لسنة ١٩٨٢ ، ص ٣٩ من مقال " الشعر المعاصر .. وقضايا المسرح الشعرى للدكتور طه وادى .
٣) على أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية ، ط المطبعة الكمالية ١٩٥٨ ، ص ٩ .

تتناول تعليقاً على مسرحية ما لشاعر ما ، أما الدراسة التى قام بها الدكتور حسين على محمد بعنوان "البطل فى المسرح الشعرى المعاصر " فهى تتناول البطل فقط عند بعض هؤلاء الشعراء ، فى بعض مسرحياتهم – أو بعبارة أخرى فى مسرحية واحدة لبعض الشعراء -- إذ لم تكن الدراسة مقتصرة على هؤلاء الشعراء ، وفى هذا الإطار لابد أن أشير إلى كتاب الأستاذ الدكتور أحمد السعدنى "المسرح الشعرى المعاصر " الذى تناول بالنقد والتحليل ست مسرحيات من مسرحيات أنس داود العشر ، وأننى قد اعتمدت عليه اعتماداً كبيراً ، وأفدتُ منه إفادة عظيمة فى دراستى لمسرح أنس داود.

أما كتاب الدكتور مصطفى عبد الغنى " المسرح المصرى فى الثمانينات " فقد أعطى لمحات سريعة على سمات هؤلاء الشعراء ، وتعليقات سريعة ومختصرة أيضاً على بعض مسرحياتهم .

ولا أنكر أننى استفدت استفادة عظيمة من كل الدراسات أو المقالات التى تناولت هؤلاء الشعراء أو مسرحياتهم ، فكلُّها دراسات ومقالات جيدة ، ولأصحابها الشكر والعرفان .

أما الشعراء الذين تناول البحثُ مسرحياتهم بالدراسة فهم : مهدى بندق ، أنس داود ، فاروق جويدة ، أحمد سويلم ، محمد مهران السيد ، محمد إبراهيم أبو سنة ، شوقى خميس ، محمد عبد العزيز شنب ، وفاء وجدى ، حسن فتح الباب .

- وقد قسمت هذه الدراسة إلى بابين وخاتمة : تناولتُ فى الباب الأول " البناء الدرامى " وتناولت فى الباب الثانى "بناء الشخصية " .

الباب الأول : الفصل الأول : " موضوع المسرحية " :

وفيه نعرف المصدر الذى استقى منه الشاعر مادة مسرحيته (التاريخ – الأسطورة – الحكاية الشعبية – التجربة الشخصية) ، وكيف تعامل مع التاريخ أو الأسطورة أو الحكاية الشعبية ، وهدف الشاعر من مسرحيته ، والقضايا التى أثارتها المسرحيات ، والقضايا التى اشترك فيها هؤلاء الشعراء، والتعرف على رؤيتهم ، ومناسبة المسرحيات لزمانها .

الفصل الثانى : " الحوار " :

وفيه ندرس ملاءمة الحوار للشخصية ، الخطابية فى الحوار ، الغنائية فى الحوار ، الأغنية ودورها الدرامى ، التركيز والإيحاء والحشو والإطناب ، التقريرية والمباشرة ، السرد والحكى ، اللغة (أو اللهجة) العامية ، الصمت ووظيفته الدرامية ، الوسيط الحوارى (الراوى أو الكورس) ودوره فى نمو الحدث ، حديث الشاعر على لسان شخصياته ، الجدار الرابع ، المونولوج ودوره فى نمو الحدث الدرامى وإضاءة الشخصية من الداخل ، التضمين ، الحركة فى المسرحية .

الفصل الثالث : " الصراع " :

يتناول أسباب الصراع ، وكيفيته ، ونوعه (صاعد – ساكن – واثب – مرهص) . والقوى المتصارعة، ونتيجة الصراع .

الباب الثانـى :

*** الفصل الأول : "الشخصية"**

- يتناول سمات الشخصية ، وجمودها وتطورها ، ودورها فى المسرحية ، والشخصية الفاضلة والشخصية الشريرة ، وامتداد الشخصية ، والشخصيات الرئيسة ، والشخصيات الثانوية ودورها ، والشخصية الرمز .

*** الفصل الثانى : " البطل "**

- وفيه نعرف سمات البطل ، وقضيته ، وكيفية دفاعه عنها ، ونوع البطل (ثورى - مقاوم - مغترب - متمرد) ، وسقطة البطل ، ومصيره ، والحكمة من موته (فى حالة موته) .

*** الفصل الثالث : "الحبكة والتخطيط "**

- ويتناول نوع المسرحية من حيث كونها بسيطة أو مركبة ، وتوظيف الظواهر الطبيعية لخدمة الحدث الدرامى ، ودخول الشخصيات وخروجها ، وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد .

* **الخاتمـة :** وتتضمن نتائج البحث

وبعد : فهذا جهد متواضع أرجو أن يكون صالحاً للمشاركة فى إثراء الدراسات الأدبية والنقدية فى مجال أدبنا العربى الحديث ، كما أرجو أن يكون قادراً على أن يضيف إليها شيئاً لم يكن بينها .

والله ولىّ التوفيق

د / على محمد محمد السيد

المنصورة فى ٣٠ / ٧ / ٢٠٠٠

* البـــاب الأول *

(البناء الدرامى)

الفصل الأول

(موضوع المسرحية)

اعتمد معظم الشعراء – محل الدراسة – على **التاريخ** مصدراً لبناء مسرحياتهم - أو معظمها- عدا الشاعرة وفاء وجدى – الشاعرة الوحيدة فى كوكبة الشعراء محل الدراسة – فلم تجعل من التاريخ مصدراً لمسرحيتيها .

ويرجع سبب اعتماد الشعراء على التاريخ مصدراً لبناء مسرحياتهم إلى "أن التاريخ مَعين لا ينضب لتجارب البشر أفراداً وأمماً . وباستطاعة الأديب أو الشاعر أن يتخير من التاريخ ما شاء من تجارب يحيلها أدباً ، وذلك – كما قال أرسطو – بأن يُخرجها من الخصوص إلى العموم ، فهو لا يُصوّر تجربةَ هذا الرجل أو ذاك كما وقعت فى التاريخ وإنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف التى أحاطت بهذا الرجل التاريخى أو ذاك ، بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسَه ، أو نفسَ غيره إذا اتفقت الملابسات وذلك دون التقيد بجزيئات التاريخ والاكتفاء بالخطوط العامة أو القيم الإنسانية الثابتة .

والواقع أن للأديب الحق فى أن يعمل فى التاريخ خياله كما يُعمله فى واقع الحياة المعاصرة كما أن له ألاّ يتقيد بجزيئات ما حدث فعلاًوببواعثه ، بل له أن يتصور كافة الممكنات وأن يتخير منها ما يريد ، وكل ذلك بشرط واحد وهو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التى يتحدث عنها ويحدد خصائصها الروحية ودوافعها الأخلاقية أو الاجتماعية " (١)

" إن الأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة ، بل لها دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد فى صيغ وأشكال اخرى . وهذه الدلالة بما تشتمل عليه من قابلية التأويل، هى التى يستغلها الأديب المعاصر فى التعبير عن بعض جوانب تجربته ، ليكسبها نوعاً من الإطراد والشمول ، وليضفى عليها لوناً من جلال العراقة (٢) لأن بالتاريخ يدعم الواقع ، ويساعد على الاقتناع بالقضايا المثارة ...

وأحيانا تعانى الأمة من إحباط الكثير من أمانيها وتسلُّط المستبدين على مقدراتها ، وحينئذ يلجأ الأدباء – وهم وجدانها النابض – إلى التراث ليوظفوه فى ترجمة مشاعرهم الرافضة لواقعهم ، والناشدة واقعاً أفضل . فأحياناً يلجأون إلى الشخصيات التراثية النبيلة التى لم تنجح فيما هدفت إليه ، نظراً لمثاليتها التى لم تتلاءم مع واقعها الفاسد ، وتارة يبرزون الوجه المظلم فى تاريخنا بالتركيز على الطغاة والمنحلين . وهم بذلك كأنهم يحذرون معاصريهم ، فإذا كانت الدعوات النبيلة قد انتكست فى الماضى ، فقد وعى المعاصرون دروسها ، ولن يدعوا آمالهم عرضةً للانتكاس ، ولن يتهاونوا فى الحيلولة دون تكرار ما حدث فى الماضى "(٣).

---

١) محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ط ٢ مطبعة نهضة مصر ١٩٥٧ م ، ص ١١ ، ١٢ .
٢) د. على عشرى زايد : استخدام الشخصية التراثية . رسالة دكتوراه بمكتبة كلية دار العلوم ، ص ١٣٠ ، نقلا من المسرح الشعرى بعد شوقى ص ١٧ .
٣) د. محمد عبد العزيز الموافى : المسرح الشعرى بعد شوقى ، ط مطابع الدار البيضاء / القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٢٠ .

" وإذا قصرنا الحديث على المسرح الشعرى ، وجدناه أكثر ملاءمة للتاريخ من غيره ، لأن الشخصيات التاريخية " ليس لها فى نفس القارئ أو المشاهد وجود مادى خاص يحول دون تقبله إياها بالصورة الشعرية التى يرسمها لها المؤلف . وللماضى فى نفوس الناس من السحر والغموض ما يغلّفه بجو شعرى يتناسب مع أجواء المسرحية الشعرية " (١)

فقد اعتمد " مهدى بندق " على التاريخ فى مسرحياته : " السلطانة هند " ، و"مقتل هيباشا الجميلة " ، و"الملك لير " و " غيلان الدمشقى " ، و " أخر أيام أخناتون " و " هل أنت الملك تيتى؟"، و " حتشبسوت بدرجة الصفر " .

فى مسرحية " السلطانة هند " لجأ مهدى بندق إلى التاريخ يستقى منه أحداث مسرحيته واختار العصر المملوكى ، أضعف العصور ، عصر المحن والانتكاسات ؛ " ليتخذ من نقد الضعف فى الماضى مجالاً لنقد العيوب والانحرافات فى الحاضر المشبه من وجوه لهذا الماضى " (٢)

كما استمد مهدى بندق موضوع مسرحيته " مقتل هيباشا الجميلة " من التاريخ أيضاً ، وهى مأساة تاريخية تجسد الصراع بين الفكر المستنير والفكر المغلق ، وكيف أصبح الفكر المستنير ضحية للفكر المغلق وعدم الوعى ، فهيباشا لم تكن ضحية الفكر المغلق وقوى الطغيان فقط – قوى الدسائس والمؤامرات – ولكنها أيضاً كانت ضحية عدم وعى الشعب المصرى الذى استغله ذوو المطامع فى الداخل والخارج - بسبب غياب التنوير - فأرادت هيباشا الدفاع عن حقوق هذا الشعب المغلوب على أمره ، فكانت ضحيته لتكون فداءً له وشهيدة فى سبيل الحق والعدل والخير .

أما عن التاريخ فإن " توجّه الفنان إلى استلهام التاريخ ليس عشوائياً ، وإنما تحكمه ظروف عصره وبيئته ومجتمعه ، كما يحكمه الدور أو الوظيفة التى يحددها الفنان لنفسه فى إطار عصره وفى قلب مجتمعه.!. وهذا يفسر لنا لماذا يتوجه الشاعر مهدى بندق إلى معالجة قضية الإرهاب والصراع بين الفكر المستنير والفكر المغلق فى بداية القرن الخامس الميلادى استلهاماً من حياة المفكرة السكندرية الشهيرة " هيباشا " شهيدة الحرية الفكرية والعقلانية المستنيرة ، واستلهاماً فى الوقت نفسه من الأحداث الدامية التى يصطلى بها مجتمعنا المعاصر والتى راح ضحيتها عدد غفير من المواطنين الأبرياء .

نريد أن نقول بأن اهتمام الكاتب أو المبدع بعصر من عصور التاريخ أو بقضية من قضايا الماضى لا يشكل اهتماما بالتاريخ من أجل التاريخ أو بقضية قديمة لا خطر لها أو أثر فى حياته أو فى حياتنا المعاصرة ، بل إننى لأقطع بأن لولا إحساسه بخطورة الواقع المعاصر وانفعاله بما يجيش به هذا الحاضر من قضايا ومشكلات ، لما كان اتجاهه إلى التاريخ ذا معنى ولا قيمة " (٣) .

---

١) السابق ، ص ٢٠ .
٢) د. أحمد هيكل : الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ، ط٤ دار المعارف / القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٣٠٥ .
٣) مجلة " القاهرة " العددان (١٧١ – ١٢) فبراير – مارس ١٩٩٧ – ط الهيئة المصرية العامة للكتاب : "مأساة التنوير" محمد على الكردى ، ص ٨٥ .

أمـا مسـرحية " الملـك لـير " فـهى مسـرحية تاريخيـة شـهيرة للشـاعر الإنجلـيزى العظيـم "شكسبير"، أما مسرحية " الملك لير " لمهدى بندق فهى رؤية معاصرة لمسرحية شكسبير ، كما قال الشاعر فى تقديمه لمسرحيته ، معللاً رأيه : " لما كان الفن فى المقام الأول تناسب جمالى بين عنـاصر العمل المختلفة فلقد صار ضرورياً أن تخرج هذه المسرحية فى ثوبها الشعرى العربىّ عمـلاً مختلفاً – وإن تشابه – عن النص الشكسبيرى الذى اعتمدتُ عليه فى طبعة كامبردج ، ومختلفاً بالتـالى عن الترجمتين القيمتين لكاتبينا الكبيرين إبراهيم رمـزى ، وجبرا إبراهيم جبرا ، بحيث يمكننـى مطمئناً القول بأن تأثير التفعيلات العربية (تفعيلات المتدارك غالباً والرجز والوافر أحياناً) قد انسحب ليس فحسب على المقومات النفسية للشخصيات بل امتد أيضاً (بحكم هذا التغير النفسى) حتى شمل التكوين الدرامى للحدث ، ومن ثم فالرؤيا العامة للموضوع ..

فهل أكون متجاوزاً لو قلتُ إن عملى هذا إنما يمثّل رؤية معاصرة لكنز تراثى عظيم بأكثر مما يمثّل ترجمة شعرية له " (١) .

ومسرحية " غيـلان الدمشـقى " مسـرحية تاريخيـة أيضـاً ، تعـامَل فيـها الشـاعر " مـع المـادة التاريخية على نحو واع لمناقشة قضية الحرية فى مداها التاريخى والعصـرى " (٢) ، وقعـت أحداثـها فى العصر الأموى فى عهد الخليفة هشام بن عبد الملـك عـام ١٠٦ هـ - كمـا جـاء فـى المسـرحية – "وغيلان الشاعر المسرحى مهدى بندق شخصية تراجيدية من طراز فريد ، فلقد دفع حياته راضيـًا ثمنـاً لحرية العقيدة ، مؤمناً بقدرة الإنسان على ابتداع مصيره ، معارضـًا الحكـم الأمـوى الـذى ارتكـز علـى فكرة الجبر ليبرر بقاءه فى السلطة رغم مظالمه التى يأباها الدين والعقل .

والمسرحية تقدم الصراع الدامى بين غيلان وبين الخليفة الأموى هشـام بـن عبـد الملـك علـى مستويات متعددة سياسية وفكرية ، حتى لنرى فى هشام رمزًا للذات المنقسمة علـى نفسـها والمزدوجـة فى آن . وهى فى انقسامها وازدواجها إنما تقف حائلاً دون تفتح أزهار الإنسان العربى ، ربما إلى وقتنا هذا " (٣) .

ومن الجدير بالذكر أن الدكتـور يوسـف زيـدان فـى كتابـه " التقـاء البحريـن " قـد نفـى علاقـة مسـرحية " غيـلان الدمشـقى " بالتـاريخ وأكـد مخالفـة الشـاعر فيـها لكـل حقـائق التـاريخ فـى أحـداث مسرحيته ، وصفات شـخصياته ، وخاصـة فـى صفحـات ١١١ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢١ ، ١٣٢ من كتاب " التقاء البحرين " .

أما فى مسرحية " أخر أيام إخناتون " – وهـى مسـرحية تاريخيـة أيضـا – فقد اختلـف تنـاول الشاعر لشخصية إخناتون عن كل مَنْ سبقوه فمَنْ تناولوا شخصية إخناتون قبل مهدى بندق ، عقدوا لـه لواء البطولة ، وأبرزوا محاربة كهنة " أمون " له حتى سقط .

---

١) مهدى بندق : الملك لير ، مسرحية شعرية ، طـ مطبعة دار الوادى ، الإسكندرية ١٩٧٩ ، ص ٩ .
٢) مجلة راقودة ، العدد الخامس ، يناير ١٩٩٨ ، ص ٧٠ ، نقلا من أخبار الأدب ، ٢٦ / ٦ / ١٩٩٤ م .
٣) مهدى بندق : غيلان الدمشقى أو قدر الله طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ الغلاف الأخير للمسرحية .

لكن مهدى بندق فى مسرحيته يعقد لواء البطولة لرجل من عامة الشعب (شى) وأبرز سبب فشل دعوة إخناتون – مختلفاً عمّن سبقوه – فى عدم اقتناع الشعب بها ، وعدم التفافهم حوله وتأييدهم له، وذلك أنها دعوة – أو فكر – ليس لها صلة بحياة الناس العملية ، ومن الأَوْلى أن يقوم التغيير على ما له صلة بحياة الناس ، وينقلهم من الفقر إلى الرخاء ، ولا يقتصر على تغيير بعض أسماء ، ويتضح ذلك من حوار " شى " مع " ميريت " ابنة إخناتون :

شى : أما إخناتون فما زاد عن استبدال الكهنة بالكهنة .

ميريت : أَتُمارى فى أنّ أبى جاء إليكم بالفكر الصائب ؟!

شى : (بازدراء) ما قيمةُ فكرٍ ليس له مِن صلة بحياة الناس ؟

ميريت : (غاضبة) إن كان كذلك رأيُك فى إخناتون ..

فلماذا تطلب أن تلقاه ؟!

شى : أعطيه الفرصةَ .. كى يصنع شيئاً عملياً للشعب (١)

ومسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟ " لنفس المؤلف ، تتناول شخصية " الملك تيتى " مؤسس الأسرة السادسة تلك الأسرة التى قدر لها أن تكون فاصلاً بين عصور الأمن والرخاء والاستقرار فى الدولة القديمة وبين عصور الفوضى والاضطراب وسفك الدماء فيما بعد " (٢) ، وقد أعلن هذا الملك " تحيُّزَه الطبقى للعمال والفلاحين بإلغائه عبادة رع رب الإقطاع مستبدلاً به فتاح رب العمال " (٣) وأراد القيام بمشروع إصلاحى ، ولكنه فشل ، والأسباب تعرضها المسرحية .

أما مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " فهى " ولادة جديدة لحتشبسوت التاريخ المصرى حيث فتحت باباً جديداً دخلت منه إلى حياة البسطاء والعاديين من شعبها الكادح " (٤)

و"مما يميز مهدى بندق أنه يقف من التراث وقفة الناقد الذى يعيد بناءه ويسقط عليه الرؤية الحديثة "(٥)

****

فى مسرحية " بنت السلطان " لأنس داود ، وهى مسرحية تاريخية ، يدافع المؤلف عن بنت السلطان فيقسم المسرحية إلى قسمين : القسم الأول " الحكاية كما رويت " وقد شابت الحكاية التاريخية جوانب أسطورية ليس لها سند من التاريخ فهذا القسم هو ما دوّنه المأجورون الكتبة نقلاً عما

---

١) مهدى بندق : أخر أيام إخناتون ط، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية ١٩٩٨ ، ص ٥٦ .
٢) مهدى بندق : هل أنت الملك يتيى ؟ ، ططبعة دار الصديقان للطبع والنشر ، الإسكندرية ١٩٩٨ ، ص ١١ ، ١٢ .
٣) د. أبو الحسن سلام : مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، ط مؤسسة حورس ، الإسكندرية ٩٩ ، ص ٥١ .
٤) السابق ، ص ٣٦ .
٥) مجلة راقودة ، العدد الخامس يناير ١٩٩٨ ، ص ٧١ ، نقلا من أخبار الأدب ٩٤/٦/٢٦ ، والكلام لـ د. محمد زكريا عنانى .

روّجه الأفاكون الكذبة "(١) إذن حاول هؤلاء الكَتَبة أن ينسجوا أحداثاً من خيالاتهم لتخرج الحكاية كما يريدون . أما القسم الثانى " الحكاية كما حدثت " فيعكس لنا المؤلف الحكاية الحقيقية ، إذ أراد أن يدافع عن " بنت السلطان " وشرفها وطهارتها ونقائها .

وتناول أنس داود فى مسرحيته " محاكمة المتنبى " شخصية تاريخية أيضاً ، هى شخصية " المتنبى " الشاعر المعروف ، ليعرض لقضية تصدى الشعراء للحكام المستبدين ، وقيادتهم ثورياً للشعب وتحريضه لأن ينتصر للحرية والحق والعدل ، ويثور على القهر والفقر ، كما تعرض المسرحية للصراع – الذى ما يزال قائماً – بين الحكام المستبدين والشعراء الذين ينادون بالحرية والحق ورفض القهر والفقر .

ونتعرف على نظرة أنس داود إلى ثورة ١٩١٩ ، من خلال مسرحية " الثورة " وفيها أدخل أحداثاً فنية على الأحداث التاريخية ، كما أدخل أشخاصاً فنية على أشخاص التاريخ ، ليصل إلى هدفه من العمل ، وليؤكد فكرته ، وهى الصراع الذى أدّى إلى نشوب الثورة ، وتقييم هذه الثورة ، وهل وصل الشعب إلى قمة وعيه حين قام بالثورة أم أن هناك مآخذ على هذه الثورة .

وللشاعر المسرحى الحق فى " أن يخترع علاقات بين الأحداث ليعبّر من خلالها عن دلالات خاصة ، بشرط ألّا تصطدم هذه العلاقات بحقائق ثابتة ، أو بما هو مألوف فى الحياة العادية " (٢)

ولأن " الكاتب هو الضمير الواعى لمجتمعه ، ولابد أن يبلور وجدانه ويضع يده على نقاط القوة والضعف ويرى ما لا يراه الشخص العادى " (٣) فالشاعر يرى أن ثورة ١٩١٩ كان بها نقطة ضعف وهى الغوغائية التى عصفت بالبطل – فى النص – المخطط والمدبّر والمخلّص لوطنه ، لأسباب لا تستند إلى الحقيقة ، ومعنى هذا أن الشعب كان يحتاج إلى وعى أعمق ، ولكنه أراد أن يثبت وجود الشعب وحضوره وصناعته للأحداث ، كما يقول أنس داود نفسه : " لقد كانت ثورة ١٩١٩ من الثورات التى تؤكد وجود الشعب ، وحضوره، وصناعته للأحداث .. والشعب العربى بمصر كأى شعب آخر ، يستطيع أن يوجد ، بل إن كل شعب سوف يوجد فى أحداث بلاده ، ومستقبل وطنه فى ظروف وتوقيت لا يعرفهما أحد " .(٤) .

وإن كان أنس داود قد تناول شخصية الشاعر " المتنبى " فى مسرحية " محاكمة المتنبى " فإنه تناول شخصية شاعر حديث – الشاعر صالح الشرنوبى – فى مسرحية " الشاعر " وهى مسرحية " تستوحى حياة وشعر الشاعر صالح الشرنوبى وإشكالات وجوده وأسرار عالمه النفسى " (٥)

---

١) أنس داود : مسرحية بنت السلطان " الأعمال الكاملة " طـ هجر للطباعة والنشر ٨٩ ، ص ٦٤ .
٢) المسرح الشعرى بعد شوقى ، ص ١٩ .
٣) د. نبيل راغب : مسرح التحولات الاجتماعية فى الستينيات ط الهيئة العامة للكتاب / ١٩٩٥ ص ٩
٤) مسرحية " الثورة " الأعمال الكاملة ، ص ٢٢٧ .
٥) مسرحية " الشاعر " الأعمال الكاملة ، ص ٥٢٣ .

أما الشاعر فاروق جويدة فلم يلتزم بوقائع التاريخ فى مسرحيته التاريخية " الوزير العاشق " يقول فاروق جويدة : " إننى أخذتُ روح التاريخ ، وأقول أننى أعددت صياغة بعض وقائع التاريخ"(١) فى هذه المسرحية " يتناول فاروق جويدة رقعة من تاريخنا العربى ، هى فترة سقوط الأندلس ، ويوظف قصة الحب الشهيرة بين الشاعر ابن زيدون وولّادة ليطلق صرخة احتجاج وتحذير مريرة على واقع التفتت العربى الذى أدّى إلى ضياع الأرض " (٢)

" والتفسير الجديد لهذه الفترة التى تصورها المسرحية (فترة سقوط الأندلس العربية) يجعل المسرحية تختلف عن المعالجات السابقة ، ويجعل التيمات المتفرعة من الخيانة تيمات لا زمنية ، فهى يمكن أن تحدث فى كل وقت (مثلما تحدث الآن) – وهى لذلك تأريخ لا تاريخى – أى تأريخ لا يصور التاريخ بل يجسد رؤية لمعنى من معانى التاريخ ، ولذلك فإن الشاعر هنا لا يكترث كثيراً لتداخل الفترات التاريخية التى يصورها (فهو لا يكتب تاريخاً) بل يزاوج بين الحدث الدرامى الذى يراه – وهو خيانة الإنسان لذاته بخيانته للمجموع – وبين انهيار الدولة الأندلسية بحيث يشكلان فى النهاية حدثاً واحداً " (٣) .

كما تناول فاروق جويدة شخصية الخديوى " إسماعيل " فى مسرحيته " الخديوى " تلك الشخصية التى مازالت مثار جدل ونقاش حاد – حتى بين المتخصصين فى التاريخ – وتناول الشاعر بعض القضايا التى تهم الإنسان العربى بصفة عامة ، والمصرى بصفة خاصة ، ومن هذه القضايا قضية الحُلم الذى لا يمتلك الإرادة ، وقضية الدَّيْن ، والعلاقة بالغرب ، كما يعرض الشاعر لشخصية الخديوى ما لها وما عليها دون التعصُّب لوجهة نظر معينة ، تاركاً للقارئ أو المشاهد حرية تبنّى وجهة النظر التى يقتنع بها .

فهناك مَنْ يُنصف الخديوى ، وهناك مَنْ يدينه ، فالدكتور لويس عوض " يدافع عنه فى تاريخه للفكر المعاصر (بما أورده من أدلة على أن الديون كانت التركة التى خلفها سعيد باشا لإسماعيل) ، أما جمهور المؤرخين المصريين الذين اتبعوا عبد الرحمن الرافعى فيُها جمونه هجوماً ضارياً لما أورده من حقائق عنه"(٤)

وعن مسرحية " دماء على ستار الكعبة " يقول فاروق جويدة : " الحجاج بن يوسف الثقفى لا يحتاج إلى تعريف فهو أشهر طاغية فى تاريخ العرب والمسلمين ، ولابد أن أعترف أننى فى مسرحيتى الشعرية " دماء على ستار الكعبة " أخذت من الحجاج اسمَه ولم أكتب سيرته . إن الحجاج

---

١) د. مصرى حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ط ١ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١٢٨ .
٢) د. نهاد صليحة : المسرح بين الفكر والفن ط الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ٨٦ ، ص ١٦٠ .
٣) د. محمد عنانى : من قضايا الأدب الحديث ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٩٥ ، ص ٢٤١ ، ٢٤٢
٤) السابق ٢٤٩ .

فى هذه المسرحية رمز للقهر واغتيال حرية الإنسان فى أى زمان ومكان " (١) ، فى هذه المسرحية لم يأخذ من سيرة الحجاج سوى حدث واحد – فلم يلتزم بالتاريخ كما قال – هو حدث هدم الكعبة عندما كان يطارد عبدَ الله بن الزبير حيث ضربها بالمناجيق – كما هو معروف فى التاريخ – وأخذ عنوان مسرحيته من هذه الحادثة .

وقد تناول ثلاثة شعراء شخصية " المتنبى " : أنس داود فى مسرحية " محاكمة المتنبى " ، ومحمد عبد العزيز شنب فى مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " ، وحسن فتح الباب فى مسرحية محاكمة الزائر الغريب" الذى هو المتنبى أيضا • فى مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " أخذ المؤلف شخصية " المتنبى " كشخصية تاريخية ، وجعلها محور مسرحيته ، واخترع أحداثا لمسرحيته " ليعبر من خلالها عن دلالات خاصة " (٢) ، فقد جاء فى تذييل هذه المسرحية : " كثيرا ما سألت نفسى : ماذا لو تحقق للمتنبى ما كان يحلم به ويتوق إليه من مال وجاه وسلطان .. وكلنا يعرف أن المتنبى عاش حياته متنقلا ما بين بغداد وسوريا ومصر وأماكن أخرى باحثًا عن حُلمِه الكبير والذى لاقى فى سبيله الأهوال .

وفى هذه المسرحية تحقق للمتنبى ما كان يحلم به .. فماذا فعل ؟ هل استراح إلى حياة الرغد فنسى أفكاره ومبادئه .. أم أن هذه الحياة الناعمة لم تُثنِه عن الوقوف مدافعًا عن الحق ، محاربًا للظلم حتى لو تسبب هذا فى ضياع حلمه الكبير " (٣)

أما مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب ، فيستدعى فيها المؤلف شخصية المتنبى من التاريخ ، ويوظفها فى " كشف واقعنا المرير والدعوة لإصلاحه ، وإن كان المؤلف لا يتكئ على الماضى فى سرد الأحداث ، وإسقاطها على الحاضر ، وإنما يصور الواقع الحى معبرًا عن رؤيته لقضايا الوطن والأمة " (٤) وسوف نعرض للفروق بين هذه المسرحيات الثلاث فيما بعد .

وتناول ثلاثة شعراء أيضا شخصية " إخناتون " : أحمد سويلم فى مسرحية " إخناتون " ، وشوقى خميس فى مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " ومهدى بندق فى مسرحية " " آخر أيام إخناتون" ولكل منهم رؤيته المختلفة عن الآخر .

فى مسرحية " إخناتون " لم يلتزم الشاعر أحمد سويلم بوقائع التاريخ ، وها هو يوضح لنا كيف تعامل مع التاريخ فى هذه المسرحية : " ... من الممكن أن تختلف مع التاريخ من وجهة نظر معاصرة . فالتاريخ عندى لا يعدو أن يكون إطارا . وفى إخناتون تم استخدام الإطار التاريخى ، ثم

---

١) فاروق جويدة : دماء على ستار الكعبة ، طـ دار غريب للطباعة ، تذييل المسرحية .
٢) المسرح الشعرى بعد شوقى ١٩ .
٣) محمد عبد العزيز شنب : المتنبى فوق حد السيف ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، تذيل المسرحية .
٤) حسن فتح الباب : محاكمة الزائر الغريب ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ ، تذييل المسرحية .

شكلته لكى أقول من خلاله شيئاً . فالتخطيط ينبغى أن يكون واضحاً فى ذهنى وأن يتطور باستمرار حتى يمكن أن أوجهه للهدف الذى أهدف إليه"(١).

" ولم يختر أحمد سويلم " إخناتون " لأنه داعية توحيد حوربت دعوته ، وإنما اختاره كقناع تاريخى بسبب رغبته فى التجديد والتغيير ، وفضح ما كان قائماً وسائداً ، اختاره ليقدم لنا – وجهاً لوجه – صورة المصلح الدينى ، أو المجدد الدينى ، الذى يواجه مجتمعاً تقليدياً محافظاً ، فلا يتقبل مجتمعه أراءه الإصلاحية التجديدية ، ويقف فى طريقه أصحاب النفوذ والمصالح ويقاومونه بكل السبل ، فلا يجد البطل مفرًا من هجرة هذا المجتمع الجامد القاسى " (٢)

ولم يذكر الشاعر هذه الحكاية على أنها قديمة ، ولكنها – من وجهة نظره – قديمة جديدة ، أى أنها متجددة ، ففى كل زمان وفى كل مكان يضطهد رجال الإصلاح من أصحاب المصالح الشخصية والنفوذ ، الذين يخافون على مصالحهم ومكانتهم الاجتماعية من أصحاب دعوة الإصلاح ، ويعبر الشاعر عن ذلك فيذكر أنها حكاية قديمة جديدة فى أكثر من موضع فى المسرحية .

الراوى : ......

جئنا لكم من ضفّة التاريخ

نحكى لكم حكايةَ الخلود

حكاية الآباء والجدود

حكاية قديمُها .. جديد ..

حكاية التوحيد .. قبل أن يجئ أنبياء

وقبل أن يهبط وحىٌ من سماء .. (٣)

أما شوقى خميس فقد استدعى شخصية إخناتون من التاريخ فى مسرحية "إخناتون ملك التوحيد" وجعلها تلتقى بالجمهور –جمهور هذا الزمن العجيب كما قال المؤلف –ليخبرهم بحقيقة واقعهم المعاش ،واقعهم البائس والشقى الذى لا يقل شقاءً وبؤساً عن العالم القديم ،ولذا فالعالم فى حاجة ماسة الآن إلى نشيد إخناتون الداعى للحب والسلام والتوحيد.

ويعيد محمد مهران السيد حكاية الفلاح الفصيح فى مسرحية "حكاية..مِنْ وادى المِلْح"يعيد كتابتها برؤيته الخاصة التى تثمر هدفهومغزاه،إذ لم يجعل فصاحة الفلاح هى السبب فى إنصافه- كما فى الحكاية القديمة-بل جعل سبب إنصاف الفلاح إذعان الفرعون لإرادة الشعب تلك القوة التى لا يستهان بها ،والتى خرجت عن دائرة الصمت لتعلن رفضَها للقهر والفقر.

١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ص ٩٧ .
٢) د. حسين على محمد : البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ ، ص ١٦٨ .
٣) أحمد سويلم : إخناتون ، ط دار المعارف ١٩٨١ ص ٨ .

وإلى جانب التاريخ اعتمد بعض الشعراء-في بعض مسرحياتهم-على الأسطورة ، وذلك لأن "الأسطورة تتمتع بحركة وحيوية تجعل المؤلفين يتجهون إليها لنحت أشكالهم الدرامية من هذه المادة وتوظيفهافي الكشف عن رؤيتهم،والإطلال منها على قضايا عصرهم ومجتمعهم ، وهم بذلك الاتجاه يحاولون تفسير الأسطورة تفسيراً جديداً يربط بينها وبين مشكلات عصرهم ،ويقربون بينها وبين الأُطر الفنية السائدة ،فالأسطورة بمثابة القالب الرمزى الذى تنصب داخله الأفكار البشرية." (١)

"إن المعالجة الحديثة لمادة قديمة ، تتطلب من المعالج أن يردّد النظرَ العصرى فى جوانب الأسطورة ،وأن يعزلها-ما استطاع-عن وعائها الدينى وتضميناتها المحلية الأصلية.كما تتطلب منه حلولاً لمشكلات التقنية والتعصير ، والتى يمكن أن تنجم عن تحويل الحبكات والشخصيات المختارة من المصدر الملحمى أو التراجيدى القديم إلى بناء محدث دون الوقوع فى نمطية التكرار ،أو المحاكاة الحرفية ، ومثل مشكلة تجديد المادة القديمة، وجعلها مستساغة ، وقادرة على أسر أذواق الجماهير المعاصرة ، أو كيفية خلق رباط موضوعى من النواحى النفسية والأخلاقية والدينية ، والميتافيزيقية بين أناس اليوم وعوالم الأسطورة الممسرحة." (٢)

ومن الشعراء الذين اعتمدوا على الأسطورة فى بناء مسرحياتهم محمد مهران السيد ، فاستوحى أسطورة إيزيس وأوزوريس"فى مسرحيته "الحربة والسهم" وحدد زمنها بالفترة الواقعة ما بين انتكاسة الخير الثانية،بتمزيق جسد أوزوريس وبعثرته فى أرجاء مصر ، واندلاع الثورة ضد "ست"رمز الشر ، المغتصب عرش أخيه"(٣)

" والشاعر بذلك " يختار فترة تقع قرب نهاية الأحداث فى الأسطورة ... فهو يضعنا أمام الصراع الحاد بين الخير والشر ، بين القوة المعتدية " ست " والقوة المنتقمة " حورس " والقوة المخصبة والراعية " إيزيس " رمز الحياة .. فلئن كان " ست " قد نجح فى القضاء على " أوزيريس " بل وتمزيق جثته .. فثمة قوة جديدة تخرج من صُلب الموتى لتحمل تبعة المقاوَمة ، وتفرض إرادة الخير ، وتبدد أحلام الطغيان . " (٤)

ولكن الشاعر أعاد " تفسير الأسطورة فى ضوء معتقدات المصرى المعاصر " (٥) وقد وضح لنا الشاعر كيفية تناوله لهذه الأسطورة أو تفسيره العصرى لها ، وهدفه من ذلك ، يقول :
"اذكر أننى عندما قرأت عملاً لتوفيق الحكيم وجدت أنه يلجأ فيه للقول بأنه طالما أن الشر قائم فيجب أن نحاربه بالشر ، وأنا بالنسبة لى أرفض هذه الفكرة ، لأن الخير يجب أن ينتصر فى النهاية حتى لو طالت المسافة الزمنية .

---

١) سعد أبو الرضا:الكلمة.. والبناء الدرامى ط دارالفكر العربى ١٩٨١ ص ١٢١.
٢) د. إبراهيم حمادة :من حصاد الدراما والنقد ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧اص ٥٣
٣) محمد مهران السيد :الحربة والسهم ط الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ص ٧
٤) د. أنس داود : دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى ط دار الجيل للطباعة / القاهرة ١٩٧٥ ص ٥٤ ، ٥٥
٥) د. مصطفى عبد الغنى : المسرح المصرى فى الثمانينيات ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ ، ص ٣١٠ .

تلك كانت النواة الأساسية لهذ ا العمل ، وأنا كتبتها من زاوية أن الأسطورة تدور في مجتمع الآلهة ، وأن الصراع بين الخير والشر صراع فوقي تماماً معزول عن الناس . ففي الأسطورة " ست" للشر و "أوزوريس " للخير ، وكان الصراع يدور بينهما والأعوان البشريون هامشيون جداً ، فأنا قلت لا ، طالما أنه إله يعيش على الأرض بين الناس يجب أن يعتمد على الناس اعتماداً فعلياً ، وليس على القوة الخارجة . ففي النهاية عاصرت (حورس) حركته مع الناس وعاش وشب مع الناس وليس كما تقول الأسطورة من أن " رع " ساعده بتسليط أشعته القوية وتركيزها في عيني " ست " مما مكّن حورس من طعن ست وانتهى الشر بقوة خارجة على نطاق البشر ، لا أنا جعلت حورس يستمد قوته من الناس أو الجماهير الموجودة في ذلك الوقت ومن هنا انتصر على الشر ، فأنا هنا أحاول حتى أنقي الوجدان من مثل هذه الخرافات السلبية والتخبط فيها باعتبارها أساطير فقط ...

وأريد أن أنقذ فكرة الأسطورة كإطار عام . فالصراع ليس صراع آلهة ولكنه صراع بشر ، ولابد للخير أن ينتصر ولو طال طريقه ، في البداية يبقى أعزل وضعيفاً في مواجهة الشر إلى أن يتسلح ويقوى من خلال الناس بالكثرة العددية المؤمنة به وبرسوخ المبادئ " (١) .

كما استوحى مهدي بندق مسرحية " ليلة زفاف اليكترا " من " موضوع اليكترا وهو موضوع معروف في الأساطير اليونانية منذ عام ٤٥٠ ق.م على وجه التقريب " (٢) ولم يلتزم بالأسطورة التزاماً جمالياً وحسب ، وإنما حاول امتلاك حاسة خفية تعينه على الاتصال بالأسطورة والانفصال عنها بالقدر الذي يمكنه من العمل للمستقبل والتشوف إليه " (٣) مما يدل على وعي مهدي بندق.

وهذه المسرحية هي " الأولى في الأدب العربي المعاصر الذي لم يعرف غير مهدي بندق مستدعياً لهذا النموذج من التراث الإغريقي ، وهي بعد هذا وذاك ثرّة بالرموز زاخرة بالمعاني والدلالات " (٤) .

" والكترا في وضعها الجديد – فنانة – تثور الفن ، إذ تحيله إلى عين ناقدة تحيله إلى تحريض، فالمسرحية التي تشخصها مع الفلاح لها رسالة أخرى نقيضة لدور المسرح الرسمي والفنون الرسمية ، لها دور ليس فيه ترفيه ولا تسلية ولا تلطيف للتناقضات الطبقية ، ولكنه دور تحريض دون مباشرة ودون خطابية أو منبرية ، ويتأتى ذلك بكشفها بشكل تجسيدي لطبيعة الزيف " (٥) .

أما الظاهرة اللافتة للنظر في " ليلة زفاف اليكترا " فهي " إدانة النظام الشمولي ... إن الحرية في هذا النظام ، كما وصفها البعض : لا تتحق إلا بخضوع جميع الأفراد لأهداف الـ .. التنظيم الرائد (المسرحية ص ٤٧) وهذا يفسر أن القضاء على الحرية الشخصية يؤدي حتما إلى القضاء

---

١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ، ص ٢٢٣، ٢٢٤ .
٢) جريدة عمان ، الخميس ١٩٨٥/٣/٧م ، مقال " مهدي بندق وليلة زفاف اليكترا " للدكتور / مصطفى عبد الغني ، ص ٩ .
٣) السابق ، ص ١٦ .
٤) السابق ، ص ٩ .
٥) مقدمة في نظرية المسرح الشعري ٩٠ .

على الحرية العامة إلى درجة أن يبرر صوت العصفور أو حركة السمك موضع شبهة ... بل للدولة الحق أن تتدخل فى أحلام الفرد ، وهنا يكون من الطبيعى أن يتحول المرء من إنسان إلى (اللاإنسان): بل قل شيئاً ، قل : " ظاهرة " أو " حالة " ولهذا سوف تُعامل مثل الأوراق أو الـ .. أحجار أو الـ .. أخشاب أو الـ .. ترس (المسرحية ص ٥٨) وبهذا المفهوم يكون النظام الشمولى محبطاً لأية قوى أخرى ، معوقاً لأية محاولة إنسانية البحث عن طريقها أو كيانها مما لا يسمح معه بالتطور أو الارتقاء"(١) .

كما أن مسرحية " ريم على الدم " لمهدى بندق أيضاً رؤية عصرية لمسرحية " ميديا " الأسطورية.

كما استوحى أحمد سويلم أسطورة " شهريار وشهرزاد " فى مسرحيه " شهريار " ولكنه استثمر شخصية شهريار استثماراً جديداً " فشهريار الجديد الذى تقدمه لنا المسرحية ليس ككل شهريار ... إنه ليس مظلوماً كما ورد لدى ألف ليلة وليلة ، وليس مجنوناً كما ورد لدى بعض المبدعين ولكنه هنا شخص يتميز بالعجز ...والرمز هنا خصب وثرى " (٢).

أما الشاعرة " وفاء وجدى " فقد اعتمدت فى مسرحيتها " بيسان والأبواب السبعة " " على بعض الروايات لأسطورة " عشتار وتموز " وقد أولت الأسطورة تأويلاً اجتماعياً أى أنزلتها من دائرتها المطلقة إلى دائرة اجتماعية .. دائرة العلاقات بين طبقات الشعب المختلفة أو بين الفئة التى تحكم بالجيش والقانون والمال وبين جموع الشعب التى تتناقض مصالحها مع مصالح الفئة الحاكمة المستنزفة .

ولكن ثمة تغيير جوهرى وأساسى قامت به وفاء ، فقد لجأت إلى مصادر أخرى لإغناء الأسطورة ، لجأت إلى تراثنا الشعبى ، وكيف كان الفارس يهب لنجدة القبيلة وإعادة الحبيبة المختطفة .. شئ تجسده السيرة الشعبية لعنترة ويستفيد منه الذين استخدموا هذه السيرة فى أعمال فنية ومن أبرز الأمثلة " شوقى " حين جعل اختطاف عبلة أكبر حافز لعنترة على النهوض لنجدة قومه وتخليص حبيبته ..

ومن هذا المنعطف رأت وفاء وجدى فى إخضاع الأسطورة للبواعث القومية الخاصة وللتقبل العربى المحلى لنوازع الفروسية والنجدة أن يكون البطل المنقذ هو " تيمور " والخصب الغائب هو المحبوبة الجميلة "بيسان ".

على عكس الأسطورة التى كان بطلها " أنثى " وذلك خضوعاً لنفسية المتلقى العربى الذى وقر فى إحساسه وفى أساطيره الشعبية وتاريخه أن " المنقذ " دائماً يأتى فى صورة " الرجل " ... ومع قيام وفاء وجدى بهذا التبديل والتغيير والتأويل فى معطى الأسطورة العام ، وفى عناصرها

---

١) جريدة عمان ١٩٨٥/٣/٧ م ، نفس المقال لـ د. مصطفى عبد الغنى ، ص ١٦ .
٢) أحمد سويلم : شهريار ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ ، تقديم د. مصرى [illegible] للمسرحية ، ص ٤٧ .

الأساسية ، فإن مسرحية وفاء وجدى ظلت على صلة بجوهر الأسطورة العام ، بل ظلت تغذى العناصر الأسطورية مستفيدة من تراثنا الشعبى الخصب عبر مراحل رحلة تيمور إلى عالم "القرصان " الغريب لاستعادة " بيسان " .

ومما يحسب لها أيضاً فى هذا العمل وجود شخصية " القرصان " إذ أنها بذلك تكمل الأسطورة ، وتعطيها أبعاداً إنسانية ، تساعدها فيما تهدف إليه المسرحية من عكس همومنا القومية والإنسانية " (١) فقد أخضعت الأسطورة لمقتضيات العصر ، وعكس هموم الإنسان العربى ، ووضع حلاً لمشكلاته من خلال تناولها الجديد للأسطورة ، فإن " المعالجة الحديثة لمادة قديمة ، تتطلب من المعالج أن يردد النظر العصرى فى جوانب الأسطورة " (٢) وهكذا فعلت وفاء وجدى .

****

والى جانب التاريخ والأسطورة اعتمد الشعراء على **الحكايات الشعبية** فى بناء مسرحياتهم دراميًا ، وهى تشمل " السير الشعبية التى نسجها العرب على مدى تاريخهم المدون فى أدبهم الشعبى حول أهم الأحداث التى مرّت بهم ، وقد اختلط فيها الواقع بالخيال ، وسبحت الحقائق التاريخية فى خضم من مخترعات الرواة ، وما تفتق عنه خيالهم الخصب " (٣) .

"وفي رأى الناقد فاروق خورشيد أن الحكايات الشعبية ليست مجرد حكايات للترفيه ، بل هى أيضا مرآة أفكار الشعب وحكمته . وهى ذات هدف ، فقصة عنترة مثلا تحلل مشكلة الرق فى الجاهلية وفضلا عن هذا تبين القصة أن الشرف أو النبل ليس مصدره الحسب والنسب ، بل عظمة الشخصية والسجايا . ولذا يرى فاروق خورشيد أن جميع الحكايات الشعبية يجب أن تؤخذ مأخذ الجد ؛ لأنها تعكس بيئة القصة وتساعدنا على فهم الناس الذين كانوا يعيشون فى ذلك الزمن التاريخى وتوضح مشكلاتهم الاجتماعية " (٤) .

وأشهر الحكايات الشعبية حكاية عنترة العبسى التى استقرت فى وجدان الإنسان العربىّ ، وقد تناول أحمد سويلم هذه الحكاية فى مسرحيته " الفارس " ولكنه لم يكن تناولاً تاريخيًا بالمعنى المفهوم الذى يرمى إلى تصوير عصر قديم ، وبث الحياة فى شخصية تاريخية ، بقدر ما كان استغلالا لقصة عاشت على مدى القرون ، ومحاولة لتصوير البطل القديم بوعى حديث " (٥) .

---

١) د. أنس داود : فى الأدب الحديث ، طـ ١ ، هجر للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨٧ ، ص ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠١ .
٢) من حصاد الدراما والنقد ٥٣ .
٣) د. أنس داود : الأسطورة فى الشعر العربى الحديث طـ ٣ ، دار المعارف ١٩٩٢ م ، ص ٦٩ ، ٧٠ .
٤) د. نادية رؤوف فرج : يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث طـ دار المعارف ١٩٧٦ ، ص ٥٤ .
٥) د. شكرى عياد : البطل فى الأدب والأساطير ، طـ دار المعرفة ١٩٥٩ ، ص ٥ .

كما تناول أنس داود حكاية الزمار الشعبية فى مسرحيته " الزمّار " ، وفى هذه المسرحية يبرز جانباً من الجوانب التى تؤدى إلى فساد الحكم وانتشار القهر والفقر ، هذا الجانب هو فساد حاشية السلطان مع سلطان ضعيف الشخصية ينفخ فيه الأوغاد بما يشاءون فلا يُبدى إلا الموافقة والاستحسان، فيصبح مزماراً لا زماراً .

ومسرحية "الصياد" لأنس داود أيضاً امتداد لمسرحية " الزمار " ، وفيها نرى الصياد يوقظ السلطان من غفلته ويجعله ينتبه إلى مساوئه والى ما يجب عليه تجاه نفسه وشعبه .

كما اعتمد محمد إبراهيم أبو سنة فى مسرحية " حمزة العرب " على السيرة الشعبية " حمزة البهلوان " يقول المؤلف : " ... فهذه المسرحية استثمار للسيرة الشعبية (حمزة البهلوان) وتصور هذه السيرة شخصية البطل (حمزة) وهو يقوم بتحرير الجزيرة العربية ، ومقاتلة الفرس وملاقاة الأهوال ، كل ذلك من أجل أن ينتشر رسالة الحب والإخاء والمساواة بين البشر .

والسيرة تقع فى أربعة أجزاء ضخمة ، وقد قرأتها جميعاً – الكلام للمؤلف – وهى طويلة ومملة لأبعد حد ، إلا أن شخصية حمزة استهوتنى فى أنها تجسد معنى البطولة التى نصبو إليها فى هذه الفترة بما تضمنته هذه الشخصية ، ولكن بناء الأحداث هنا كان بناءً مختلفاً من الناحية المسرحية فقد كنت شديد اليقظة والتنبيه إلى مشكلة المسرح فى الخشبة كما كنت حراً ، فأنا لست أمام تاريخ معروف وإنما أمام سيرة ذاتية خيالية فأستطيع أن أتصرف كما أشاء " (١) .

وقد أعمل المؤلف خياله فى هذه السيرة ، فلعب الخيال دوره " على مستويات كثيرة منها قضية الحب التى نشأت بين حمزة ومهردكار ، وقد توسعت أنا – الكلام للمؤلف – فى هذه الصور ، جعلتها تنتحر ، بينما هى لم تنتحر فى الأصل ، وإدخال هذه القصة كان عملاً من أعمال الخيال . والخيال لعب دوره الأساسى فى خلق الشخصية الأولى وهى حمزة . فحمزة فى السيرة شخصية ملحمية وفى هذه المسرحية مزجت بين الشخصية الملحمية والشخصية الدرامية " (٢) .

****

وقد يعتمد الشاعر على "**التعامل المباشر مع قضايا المجتمع** " والتمثيل الموضوعى للواقع الاجتماعى المعاصر ، ذلك الواقع الذى يشكل رؤية الكتاب فى كل المسرحيات مهما اختلفت مصادر بنائها " (٣) ، وذلك مثل الشاعرة وفاء وجدى فى مسرحيتها " الشجرة " التى تناولت فيها عدة قضايا من أهمها قضية " الانتماء " وكيفية الحفاظ على هذا الوطن – " الشجرة فى المسرحية – وقضية تعميق الوعى لدى الجمهور ليتفهموا معنى الانتماء ، وقضية الدّيْن والاقتراض وخطورته ، وقضية الفقر ، والدعوة للعمل " الفعل " للنهوض بالوطن ، والتحذير من العدو الخارجى – الاستعمار المتستر ... الذى يبغى سلب الوطن .

١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ص ٢٣٨ ، ٢٣٩ .
٢) السابق : ٢٣٩ .
٣) الكلمة .. والبناء الدرامى ، ص ٥ .

* **إسقاطات عصرية :** " كل عمل فنى ، محوره – بالبداهة – عصره ، وقضايا قومه ، مهما أوغل فى الحديث عن التاريخ أو عن الأساطير " (١) فلا يستطيع أحد أن ينكر أن أى كاتب مسرحى لابد أن يستوحى مادة مسرحياته ومضمونها الدرامى من ظروف المجتمع الذى يعيش داخله ويتأثر بأحواله وملابساته أثناء قيامه بعملية الخلق الفنى ....

إذ أن الكاتب وهو الضمير الواعى لمجتمعه لابد أن يبلور وجدانه ، ويضع يده على نقاط الضعف والقوة ويرى ما يراه الشخص العادى " (٢) .

نرى هذا الإسقاط فى مسرحية " السلطانة هند " لمهدى بندق ، فيُبَيِّن الشاعر أن سببَ ضعف العرب وهزيمتهم هو التشرذم العربى وحُب السلطة والأنانية .

فرج : ...

ما أفظع أن نترك أعداء الأمة
كى نتقاتلَ نحن على السلطة
كل الأمراء – عدا والدك الأكرم – نقضوا صلحى
آه يا إبراهيم
كيف رضوا أن يفلت منى الإفرنج
وقد كادوا ينهزمون أمامى
أتكون السلطة أغلى عند البعض
من الأمة والأوطان ؟! (٣)

كما يطلق مهدى بندق صرخة تحذير وتنبيه – فى أكثر من موضع فى المسرحية – من اليهود الذين لا يعملون إلا لصالحهم الخاص .

طريفة : إنّما شَيّ سياسى يريد الخيرَ للقبائل أرضاً
سوف يملؤها اليهود القادرون على البناء (٤)

وإذا بدا أن اليهود يعملون لإنقاذ فرد ما – أو شعب ما – فهذا لا يكون إكراماً له ، وإنما لاستكمال خطتهم التى وضعوها لتحقيق مصالحهم (تقوية لنفوذهم وإضعافاً لخصمهم) ، تقول طريفة التى تمثل اليهود :

---

١) الأسطورة فى الشعر العربى ص٤٥٣ .
٢) مسرح التحولات الاجتماعية فى الستينيات ، ص ٩ .
٣) مهدى بندق : السلطانة هند ، ط دار لوران للطباعة والنشر ١٩٨٥ ، ص ٢٤ .
٤) السلطانة هند ٢٩ .

طريفة : ...

لا إكراماً لك أنقذها

بل من أجل استكمال الخطة (١)

ويريد اليهود – بل هـذا هدفـهم – أن يقتتل العـرب ، لتكـون لـهم ثمـرة الحصـاد فـي النهايـة ، ويصبح العرب هم الخاسر الوحيد في هذه المعركة ، تقول طريفة المتحدثة بلسان اليهود

طريفة : فلتقتتلوا حتى يقتلَ كلُّ منكم صاحبَه

وسأرجع بعد قليل كي أحصد زرعي (٢)

وفي نهاية المسرحية أراد الشاعر أن ينبهنا إلى أن المعركة مازالت قائمة بين العرب واليهود ، ولذا لم تُقتل طريفة – رمز اليهود – ولكنها اختفت مؤقتاً لتعود مرة أخـرى – بعدَ أن يقتل كـل عربي أخاه – لتحصد زرعها ، ومن هنا كان على الشعب العربي التعاون والتكـاتف وتـرك التشـرذم ، وحب السلطة والأنانية • كما يدعو إلى تنمية الوعي لدى الشعوب لأن " ما يترصد أمتنا ليس خطراً طارئـاً ، بل هو مخطط بالتحالف مع الغرب الاستعماري ، منذ أن أنشأ الخرز – أسلاف الروس الحاليين – دولة في القرن الثامن الميلادي .. دولة اعتنقت الديانة اليهودية لأسباب محض سياسية ، ويرى مـهدي بندق أن درء الخطر عن الأمة العربية رهين بتنامي الوعي القومي " (٣) فالشاعر مهدي بندق تتحول عنده الكلمات إلى " صيحة تهز الأعماق أن أفيقوا قبل فوات الأوان " (٤) .

فإن عدم الوعي لدى الشعب العربي هو الذي أوقعه فريسة ليهود " القابـال " فـي " السـلطانة هند " وعدم وعي الشعب هو الذي أودى بحياة " هيباشا " في"مقتل هيباشا الجميلة " أيضاً .

وعدم الوعي أيضاً ، أو فقدان البصيرة والثقة العمياء كانت موضوع مسـرحية " الملـك لـير " التي يقول عنها " برادلي " : " إن ثمة إحساسـا يتملكنـا ونحـن نشـهد " الملـك لـير " بـأن الحـدث عـام كوني، وأن الصـراع لا يقتصر على أشخاص بعينهم ، وإنما يرمز لصراع قوى الخير والشر في العالم، أي أن حوادث البشر في المسرحية تتصل اتصالا وثيقاً بأحداث العالم الكبير من حولهم ، وأن معاناة " لير " الشخصية تخفي معاناة العالم كله من ورائها ، وأن انقطاع الصلة بين لير وبناته يعكس انهيار كل الحدود الثابتة في الكون " (٥)

وفكرة هذه المسرحية " أن الثقة العمياء تؤدي بصاحبها إلـى الدّمـار " ولـذا فلابـد مـن التحقق والتروي قبل الحكم على الناس أو المواقف أو الفَصْل فيها ، ولأن " لير " لـم يتصـف بذلـك ، فوصف

---

١) السابق ٥٩.
٢) السابق ١٣٢ .
٣) تعليق الناشر ، ص ١٤٣
٤) مجلة راقودة ، العدد الخامس ، يناير ١٩٩٨
٥) من قضايا الأدب الحديث ، ص ٢١٣ .

بالعَمَى بعد أن وزع مملكته وسلطته على ابنتيه الكبيرتين ، وحرم ابنته الصغرى لا لشئ سوى نفاق الكبيرتين وصدق الصغرى ، وإيثارها للفقر مع الصدق والحقيقة .

ومن هنا فالملك " لير " سقط سقطةً أدّت به إلى الهلاك والدمار بسبب عدم بصيرته ، ولذا قال له " كَنت " حينما قرّر الملكُ نفيَه بسبب دفاعه عن " كورديليا " .

كنت : [مقاطعاً] وداعاً أيّها الملك الكفيف (١)

كما يتعرض " جلوستر " للهلاك والدمار بسبب عدم بصيرته ، وعدم تعقله للأمور ، فقد صدّق "أدموند" المنافق الكذاب ، وتحامل على " إدجار " المخلص الشريف ، وحرمه من الميراث – كما فعل " لير " مع كورديليا وجعله مطارداً مطلوباً باسم السلطة ، ولذلك وصف نفسه بالعمى – قبل أن يفقد عينيه – حينما اكتشف الحقيقة بعد فوات الأوان ، فلم يكن يبصر أو يتبصر الحقيقة مع أنه مبصر العينين .

جلوستر : ما حاجةُ وجهي للعينين ولم أبصر بهما من قبل
آه يا ولدي إدجار
كيف تركت الغضب الجائر يعميني عنك
لو أني ألمسك الآن لقلتُ إذن عادت في
وجهي العينان (٢)

كما يطلق فاروق جويدة " صرخة احتجاج وتحذير مريرة على واقع التفتت العربي الذي أدى إلى ضياع الأرض " (٣) في مسرحية " الوزير العاشق " وفكرتها سقوط الأندلس .

ابن زيدون :

الواقع العربي يا مولاي ينبئنا بأن كوارث
الدنيا ستلحق بالعرب ..
حرب هنا .. حرب هناك ..
وزعامة في كل شبر من ربوع الأندلس ..
لِمَ لا نوحّد تحت دين الله كلّ صفوفنا ..
لِمَ لا نجمع تحت دين محمد أشلاءنا ..
سنضيع يا مولاي

---

١) الملك لير ، ص ٢٣ .
٢) السابق ، ص ٩١ .
٣) المسرح بين الفكر والفن ، ص ١٦٠ .

الملك رقم (١) :

ماذا سأفعل ..

حاولت جهدى أن أوحدهم

رفضوا جميعاً أن أكون كبيرَهم .. وأنا الكبير ..

جيشى سيحمى كلَّ شبرٍ فى ربوع الاندلس ..

......

الملك : ....

أنا لا أمانع أن أكون أنا الزعيم ..

جيشى .. ومالى .. عزوتى ..

خذ أى شئ كى أكون أنا الزعيم

ابن زيدون :

الكل يا مولاى يرفض ..

الملك : بالسيف سوف يكون

ابن زيدون :

فى زمن السفلة والسفهاء

لا صوت لعقل أو حكمة ..

ويحك يا سيف السفهاء ..

قد ضاع زمان الحكماء ..

فلأذهب لمليك آخر (١)

وتكون نتيجة التشرذم العربى ، وحب الزعامة فى نفوس الحكام هى ضياع الأرض

ولادة :

حُكّامنا باعوا الوطن ..

يا حسرتاه على العرب ..

حكامنا باعوا الشعوبَ بلا سبب ..

---

(١) فاروق جويدة : الوزير العاشق ، ط دار غريب للطباعة والنشر ، ص ٢٧ ، ٢٩ ، ٣١ .

أبو حيان :

لا .. بل هُنا يقع السبب

الكل يحلم أن يكون هو الزعيم .. (١)

كما أن مسرحية " الخديوى " لفاروق جويدة أيضاً ، مسرحية إسقاط سياسى ، تناول فيها قضايا عديدة منها : قضية الحُلم غير المدروس الذى لا يتفق مع إمكانيات الدولة ، وقضية الدَّيْن ، وقضية العلاقة بالغرب وغيرها ، فالشاعر يسجل فيها " لتاريخ لم يصبح تاريخاً بل أصبح واقعاً معاصراً تعيشه الجماهير كل يوم ! .

فنحن نرى فى الخديوى شخصية تاريخية وشخصية معاصرة معاً ، ونرى فى مشاكله مشاكل الماضى والحاضر ونسمع صوت الشعب الذى تجاهله المؤرخون ، أى إنه شخصية حقيقية وشخصية رمزية فى نفس الوقت !" (٢).

وإن كان مهدى بندق يطلق صرخة تحذير من اليهود موظفاً الإسقاط ، فإن حسن فتح الباب يستدعى شخصية تاريخية (المتنبى) ويوظفها فى " كشف واقعنا المرير والدعوة لإصلاحه ، وإن كان المؤلف لا يتكئ على الماضى فى سرد الأحداث وإسقاطها على الحاضر ، وإنما يصور الواقع الحى معبراً عن رؤيته لقضايا الوطن والأمة " (٣).

فالأمة العربية الآن تتداعى عليها الأمم – تحقيقاً لحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم – " تداعى جوعى على جيفة منتنة " (٤)لا لأنهم قِلّة ، ولكنهم كثرة كغثاء السيل .

فها هو حسن فتح الباب يطلق صرخة تحذير من اليهود الذين يُشعلون الفتنَ فى الأراضى العربية منذ عهد الرسول صلى الله عليه وسلم ، ويرصد الواقع العربى ، ويدعو لإيقاظ العرب من غفلتهم ، وينبههم لمكائد اليهود .

المتنبى :

لا آمر .. لا أنذر بل أنصح

فاستمعوا نصحى قبل ضحى الغد :

الغرب وريث الرومان

يأبى إلا أن يجتاح مدينتكم

يختلف الأسلوب ولكن الغايات

باقية لا تتبدل

---

١) السابق : ص ١٢٦ .
٢) من قضايا الأدب الحديث ، ص ٢٥٢ .
٣) محاكمة الزائر الغريب ، غلاف المسرحية .
٤) السابق ص ١١ .

مثل الموت الواحد تتعدد فيه الأسباب
ولا يتحول
الخنجر تحت عباءتهم والأسنان تقبل
هل أغضبكم قولى أو أكمل
بعض الأصوات : بل أكمل

المتنبى :
خُطتهم فى أسيا بالأمس
فتنمة الحرب بأرض الفايتنام
واليوم يدبر كهنتهم في الشرق الأوسط
تأليب العربي على أبناء أبيه
تنفيذًا لمخطط تعريب الحرب
أيديهم تمتد إلينا نحن الأعداء الأخوة
بالأسلحة المختزنة لليوم الموعود
والثمن الفادح مدفوع سلفاً
والقتل بأيدينا
أيدى داحس والغبراء
وبأيدينا ننسج ثوب مؤامرة الغرب
ويوفّى فى الحالين الأجر
استنزافا من أموات أو أحياء
مبتزأ أموالاً تزجى لمصارفه
وتضاف إلى ما أودعتم
عند زبانية يهوذا
نفطا عربياً يُولم فى مأدبة الأوغاد

رئيس البرلمان :
جاوزتَ المحظورات وأفشيت الأسرار
اسكت .. قاتلك الله

المتنبى : [مواصلا] استوعب (كيسنجر) درس العاشر من رمضان

حين وقفتم عنهم مد الذهب الأسود

فأشار بإنشاء مخازن فى أحشاء الأرض الأمريكية

تمتص فوائضَه حتى يستغنوا عنكم

فى السرّاء وفى الضرّاء (١)

و يقارن المتنبى بين حال العرب قديما وحالهم الآن ، بعد أن أصبحوا فريسة فى فم اليهود ، ولقمة سائغة ، ويذيقهم اليهود ألوان العذاب ، والعرب لا يبدون إلا الخذلان .

المتنبى : ...

امرأة من (يعرب) جار عليها (الرومان)

صرخت : وامعتصماه

فلبّى البطل المقدام

واليوم عبيد الأوثان يسومون العرب الأحرار

نكالا فى (بيت المقدس)

فى (غزة) فى (نابلس)

ويعيثون فسادا فى (البوسنة) و (الهرسك)

بقرا لبطون نساء ذبحا للأطفال وتشريدا

لتعود مآسى (المورسك)

والعالم تمثال أبكم

يشهد نكستَكم

لذّتكم بالتعذيب وبالفوضى

ذلّتكم حيث حللتم أو فارقتم

أصبحتم أنتم شذاذ الآفاق

وكنتم خير الأمم جميعا

خير جنود الأرض (٢)

وفى مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " للشاعرة وفاء وجدى إسقاط على الواقع العربى الذى كان دائما – ومازال – محل أطماع الاستعمار الأجنبى ، ومازال الصراع مستمرا ، ولذلك هرب،

---

١) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٧٩ ، ٨٠ .
٢) السابق ٨٦ .

" القرصان " فى نهاية المسرحية – وفى نيته العودة مرة أخرى – ولم يَمُت أو يُقهر ، مثل طريفة – ممثلة اليهود – فى مسرحية " السلطانة هند " لمهدى بندق .

يقول د. أنس داود عن هذه المسرحية وعن الشاعرة وفاء وجدى : " ومما يحسب لها أيضاً فى هذا العمل وجود شخصية " القرصان " إذ أنها بذلك تكمل الأسطورة وتعطيها أبعاداً إنسانية ، تساعدها فيما تهدف إليه المسرحية من عكس همومنا القومية والإنسانية " (١) .

فتحذر الشاعرةُ من " القرصان " – العدو الخارجى – الذى يتربص بنا الدوائر طمعاً فى خيرات هذه البلاد

تيمور :

وليذكر كل منكم أن القرصان سيعيد الكرّة كى يخطف بيسان (٢)
ولذا يجب علينا أن نتسلح ونستعد لردعه حمايةً للأوطان ، وتضحيةً فى سبيلها .

تيمور : ...

فليرفع كلٌ منكم سيفَه
فسلام البلدة لا يزهر إلّا بالسيف
تلك وصية تيمور (٣)

أما محمد إبراهيم أبو سنة فيقول عن مسرحيته " حمزة العرب " : " ... هذه المسرحية ذات ارتباط وثيق بما حدث فى ١٩٦٧ ليس بشكل مباشر ، ولكن بمعنى إحساسنا بالذنب بعد الهزيمة ممّا يقضى إلى أن أفكر فى الكشف عن جوهر الشخصية العربية باعتبار أن هذه الشخصية صنعت الحضارة ذات يوم " (٤) ومع أن المؤلف صرح بأن لمسرحيته ارتباط وثيق بما حدث فى ١٩٦٧ ، فإن الدكتور مصطفى عبد الغنى يرى فى هذه المسرحية إسقاطاً على ما حدث فى " فترة السبعينيات ، التى كان يردد فيها مصرى (المهادنة) لا الحرب ، وكيف حرص الكاتب على تحذير قارئه من خديعة (الصلح) ومن ثم الاستسلام ، بل كان يمكن القول أن سقوط حمزة العربى فى أسر المهادنة إنما هو استشراف للمستقبل ونبوءة له ، حيث انتهى فخار حرب أكتوبر باتفاق كامب ديفيد فتحولت السبعينيات إلى أسوأ أزمنة التاريخ العربى الحديث " (٥) لنقرأ هذا الحوار الذى يدور بين المهادن حمزة وأحد رجاله

---

١) فى الأدب الحديث ، ص ١٠١ .
٢) بيسان والأبواب السبعة ١١٥ .
٣) السابق ١١٧ .
٤) الأسس النفسية ، ص ٢٣٨ .
٥) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٣١٥ ، ٣١٦ .

الرجل :

يقولون هادنتَ كسرى
لأنك قد صِرتَ تسأم هذا القتال
وأسلمتَ زوجَك تلقى لنار انتقام عظيم
وكانت تحب العربَ
وكانت تحبك
فماذا دهاك ؟

حمزة : حسبتُ الرجال
ستفرح أني سأنهي القتال (١)

وإذا ما عدنا إلى فترة ما بعد ١٩٦٧ والتى أفرزت البطل المقاوم حمزة العرب ، الذى شعر بالندم بعد فوات الأوان سنعرف أن النكسة كانت " خيبة أمل سادت الواقع المصرى كله .. وبالتالى كان هناك انعكاس حقيقى على المسرح شارك فيه الكتاب . فحينما تكون هناك مصيرية يكون لها رد فعل واضح ، ويظهر اتجاه محدد للمسرح .. فلدينا حدث ضخم وقع فى حياتنا يتمثل فى نكسة ١٩٦٧م ذلك الحدث الذى هز الإنسان المصرى من أعمق أعماقه " (٢) فبعد النكسة خضع المسرح لمراجعة أساسية فبدأ يتخذ طريقاً جديداً لرؤياه فقد حاول إعادة اكتشاف الواقع العربى وكشفه والإسهام فى تغييره " (٣)

كما أن مسرحية " حكاية من وادى الملح " لمحمد مهران السيد إسقاط على فترة ما بعد نكسة ١٩٦٧ إذ " حاولت بشجاعة أن تعيد النظر فيما حدث ، وتكشف أسبابه وتحاول الإسهام فى تغيير الواقع بفضحه وإظهاره بكل تناقضاته ونقائضه ، من خلال قناع تاريخى " (٤) .

فقد انتقد محمد مهران السيد من " خلال ذلك القناع التاريخى موقف الشعب من هزيمة ١٩٦٧ م التى تراوحت بين السلبية وإرجاع الهزيمة إلى بعدنا عن الله وعدم نقد الزعماء المخلصين .. هذا من جهة ، ومن جهة أخرى رأينا بعض الآراء التى تنادى بمراجعة كل شئ ، ومحاسبة المتسببين عن الهزيمة ، حتى يمكننا إعادة البناء على أسس سليمة " (٥)

يقول " بنت " مُرجعاً ما يحدث لهم إلى البعد عن الدين :

---

١) حمزة العرب ص ١٣٠ .
٢) فاطمة يوسف محمد : المسرح والسلطة فى مصر ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٤ ، ص ٩ .
٣) د. أحمد العشرى : المسرحية السياسية فى الوطن العربى ط ٢ دار المعارف [اقرأ ٥١٦] ١٩٩٢ ، ص ٥٠ .
٤) البطل فى المسرح الشعرى ، ص ٩٦ .
٥) السابق ١١٠ .

بنت :

ما يجرى الآن

أحسبه من سخط الآلهة علينا

فالناس انشغلوا بأمور الدنيا

وتناسوا آلهة الأجداد (١)

ويتعلل فريق آخر – مبرراً عدم اتخاذه لأى موقف أمام ما يحدث – بالفقر والانشغال بأمور المعيشة ، ويرون أن من الحكمة – والحال هكذا – أن يكونوا من بيوتهم لحقولهم ، ومن حقولهم لبيوتهم.

وهناك مَنْ يرى أن مجرد رفع الصوت فى وجه الحاكم كُفرٌ وتبجح ، ومَنْ يدافع عمَّن رفع صوته مأفون متبجج أيضاً .

بتاح :

إنى أرى أخنوم قد ضَلَّ السبيل

ولقد كفر

إذ كيف يجرؤ وهو فلاح تساوى بالرقيق

أن يرفع الصوت الذليل

فى وجه هذا السيد المحفوف بالإجلال والمجد العريق(٢)

وهناك مَنْ يقف موقفاً إيجابياً ينتقد الفساد ، ويرى أنه من الواجب ألّا نرضخ ونطأطئ الرءوس حتى لا نسقط جميعاً .

توت : ....

بيبى لم يخطئ

بل يأنف أن نرضخ ونطأطئ

بيبى : ......

لو صار الأمر إلى هذى الحال

فستصبح ضيعة رنسى

مصيدة للرائح والغادى

وسنسقط فيها الواحد بعد الآخر (٣)

---

١) حكاية .. من وادى الملح ص ١١ .

٢) السابق ١٧ .

٣) حكاية من وادى الملح ، ص ١٥ ، ١٦ .

بل يسقط معاناة " الفلاح " على نفسه ، يقول الشاعر : "كيف أكون صادقا لو قلتُ أنى أصور الفلاح الفصيح كما وجد فى عصره أو الظلم فى عصره ؟ لا من خلال حياتى التى أعايشها أو بعض النصوص فى الكتب ؟ وأنا أكون أصدق حين أكتب عملا سبق أن مررتُ بخبرات مشابهة كما سأقدمه فيه ، وقد سبق أن مررت بظروف تصورت أنها ظالمة .

كنت هاربا وقبضوا علىّ فى سبتمبر ١٩٥٩م ، وكانت فترة ظلام دامس فعلا ، عُذبت ومورست ضدى أساليب وحشية ، فأنا خبرت هذه الأساليب كلها ، ولما أكتب عملا تقفز إلى ذهنى كل هذه الصور ، فالتعذيب هو التعذيب ، وكرامة الإنسان المهدرة هى كرامة الإنسان المهدرة ، والأساليب قد تختلف .. فكل هذا يمر أمامى وأتمثله وأنا أكتب العمل الفنى " (١)

****

كما توسلت بعض المسرحيات **بالأقنعة** لتصل إلى غايتها وهدفها ، وتوضح الرؤية أو الفكرة التى عملت على إيضاحها ، مثل مسرحية " بهلول .. المخبول " لأنس داود فهذه مسرحية أقنعة فى المقام الأول ، فالمخبول قناع يخفى وراءه ضمير الشعب الذى يرصد ويفسر الأحداث ، ويستخدم المخبول القناع ليكشف عن طباع الحاشية ، فقد " استعان الكاتب بالقناع أداة مسرحية تساعد فى التشكيل الجمالى للعمل . بيد أنه يفترض البلاهة والغفلة فى المتلقى فيشير له هذه الإشارات الثلاث إلى القناع ، وكأنه يقول له أننى استعمل القناع " (٢)

فيشير الكاتب إلى الأقنعة أولا على لسان قائد الجند

قائد الجند :

لا يتحدث بهول
إلّا عن موضوع " الأقنعة "
فحينا يبصر فوق رؤوس الناس جماجم حيوانات
وحينا يلمح فوق وجوه الناس مخايل حيّات .. (٣)
وبالفعل يعرض المخبول بالحاشية كلها مستخدما الأقنعة

بهول :

يا مولاى السلطان
بيتك ممتلئ بقنافد لا تُحصى
وبأعداد هائلة من قطعان الجرذان، ومن أوشاب الحيتان
إنى أبصرُها يا مولاى ، أراها رأى العين

---

١) الأسس النفسية ٢١٨ .
٢) د. أحمد السعدنى : المسرح الشعرى المعاصر ، ط مطبعة الوفاء / القاهرة ١٩٨٥ م ، ص ١٢٣ .
٣) بهلول المخبول (الأعمال الكاملة) ، ص ١٩٨ .

صدّقني .. إني أبصرها .. قافلة هائلة ممتلئة

بثعالب ونمور مجترئة (١)

ويكشف عنهم الأقنعة ليواجههم بحقيقة طباعهم النتنة ، فيدافع بهلول عن الفقراء ، ويواجه الحاشية الفاسدة بفسادها .

بهلول : ....

وأرى " الخِسّة " في زيّ رئيس الوزراء

و " الغدْر " على سِحْنة قائد كل الجند

و" السرقة " في شخص كبير التجار

و " الوغد الأفّاك " في زي وزير العدل (٢)

ثم يعود لينسب إليهم أسوأ الأعمال وأنكرها

بهلول :

أعرفكم يا أقذر مَنْ حملتْ هذي الأرض لصوصاً

وجواسيس ، وقوادين ، وخونة

أعرفكم باسم الأرض المرتهنة

باسم الشعب الجائع ، والجيش الضائع ، باسم

الأجيال القادمة الممتهنة (٣)

فالمخبول هنا يمثل الشعب أو قناع يخفي وراءه ضمير الشعب ، كما يمثل الأجيال القادمة التي ترنو لمستقبل افضل .

السلطان يعرف أن بهلولا ليس مخبولا ، لأن كلامه يصيب كبد الحقيقة ، ولذا فهو يتفكر في كلامه ويتفحصه ، ويطلب منه أن يعيد على سمعه ما قاله ذي قبل ، ولكن بهلولا يتباله ، إلا أنه يحدث السلطان بكلام أشمل وأعم ينم عن ذكاء البهلول ، وأنه عين فاحصة ناقدة مفسرة ، فيرصد الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الشعب، ويصدر حكمه على ولي الأمر ، ومن هنا فقد أدان السلطان ووصفه بالخيانة وكذلك وصف حاشيته في حواره التالي مستخدما الأقنعة والتلميح

بهول : ......

لكني أعرف ما معنى كلمة " خائن "

حين يُباعَ الوطن إلى الأعداء

---

١) السابق ١٩٩ .
٢) السابق ٢٠٥ .
٣) السابق ٢١٢ .

أعرف معنى كلمة " سارق "
حين يقلُّ القوت ، وحين يجوع الفقراء
أعرف معنى كلمة " كلب "
حين أرى سيف الجند يجزّ رقاب الشعب
أعرف معنى كلمة " وغد "
حين أرى باسم العدل ، تمرغ في الوحل ، رؤوس الشرفاء
أعرف معنى كلمة " قبقاب "
حين أرى شخص رئيس الوزراء
يجتاز السلطان به الأمكنة القذرة
ويصبّ عليه الشعب رحيض البغضاء
وهو بكل غباء
يستسلم في بَلَه ، بل يحمد أحيانا نزوات السلطان
ويلعن أجنحة الشرفاء (١)

كما أن مسرحية " ليلة زفاف اليكترا " للشاعر مهدى بندق " مسرحية أقنعة بالدرجة الأولى تصوّر تاريخ الحضارة البشرية كسلسلة من الصراعات السلطوية ، التى تتقنع بأيديولوجيات مختلفة لكنها تسعى إلى هدف واحد هو قهر الإنسان " (٢)

أوريست :

يا طاغية مدنية أرجوس
يا أوجست وياقيصر يا بيرى ياعمران
يا مَنْ تستعبدنا لحسابك وحدك فى كل زمان ومكان
ما أن يخلو جيبك من هذا الخنجر
حتى تبدو فأراً مذعوراً حتى لو أنّى أطلقت
عليك مواءَ القطة (٣)

---

١) السابق ، ٢١٧ .
٢) د. نهاد صليحة : عن التجريب سالونى طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ ، ص ٢٣٠ .
٣) مهدى بندق : ليلة زفاف اليكترا طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧ ، ص ٦٧ .

وتنتهى المسرحية بتمزيق كل الأقنعــة ، وتحـوّل الفـلاح رويـدا رويـداً مـن الخضـوع للواقـع الطبقى إلى فهمه والثورة عليه ، ومن الخوف من زوجته وطاعتها (فى الرواية) إلى الخروج عليها (خارج خط الرواية) (١) ويقتل الفلاحُ اليكترا .

الفلاح :

عشرة أعوام وأنا أتمرّغ فى وحل الإنكار

ما كنت أنا رجلاً فى نظرك بل شيئاً (٢)

" وهكذا تعود بنا المسرحية بعد رحلة المستقبل إلى نقطة البداية فى الماضى ، وقد تمزقت كـل الأقنعة لتكشف عن وجه واحد هو وجه القهر ، وكأن التـاريخ يمضـى فـى دوائـر مغلقـة للقـهر ، رغـم اختلاف الأزمنة والأمكنة ، وفى نهاية اللعبة يتبلور وعى البطل " واعد " فيقتل فى شخص اليكترا كل رموز القهر التى جسدتها، ويسترد رجولته ليتوحد معها كامرأة توحدًا مأساوياً " (٣)

الفلاح : ...

لن أرحمَ جسداً يحمل فى داخله تلك الأفكار

فأنا أحيا فى سرداب لا تدخله شمسُ الرحمة

وسأخرج من سردابى الآن

وحشا قد مزقه الجوع فخرج ليبحث عمّا يأكله

ها أنذا أدفن هذا الخنجر فيك

لأنالك مرة (٤)

" إن أراجوس عالم اليكترا فى القرن العشرين تتحول إلى عالم الكاتب (جغرافيـا) ليعبّر مـن خلالها عن تلك الأوضاع (المقلوبة) فى غياب المنتظر ، البطل المنتظر ، والذى قد لا يتأتى أبداً"(٥)

اليكترا : ......

كان عسيّا أن أعشقه لولا الأوضاع المقلوبة

فى أرجوس

مَنْ يعمل ملقى فى الدرك الأسفل من هاديس

مَنْ لا يعمل مدعو كل مساء

---

١) جريدة عمان ، الخميس ١٩٨٥/٣/٧ ، مقال " مهدى بندق وليلة زفاف اليكترا " لمصطفى عبد الغنى ، ص ٩ .
٢) ليلة زفاف اليكترا ، ص ٧٣ .
٣) عن التجريب سالونى ، ص ٢٣٢ .
٤) ليلة زفاف اليكترا ، ص ٧٤ .
٥) جريدة عمان الخميس ١٩٨٥/٣/٧ ، ص ١٠ .

لمضاجعة الربّات على جبل الأولمب

وستبقى الأوضاع المقلوبة مقلوبة

فأوريست أخى لن يأتى أبداً (١)

وعلى هذا النحو ، فإن عالم اليكترا يزخر برموز النظام الفاسد الذى يتغلغل فى كل شئ ، على أن الكاتب وإن نجح فى التصوير البارع لما آلت إليه أراجوس [illegible] القرن العشرين هنا ، فإن أكثر المواضيع ترفيقاً إنما كان وصفه للنظام الشمولى وإدانته له فى كثير من الوَعْى " (٢).

****

هناك بعض الشعراء الذين **استدعوا شخصيات تاريخية فى مسرحياتهم إلى العصر الحاضر** لكشف الواقع العربى المرير ، وإخبار الإنسان المعاصر بشقاء هذا العصر الذى لا يقل شقاءً عن العصر القديم ، ففى مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب ، يستدعى الشاعر شخصية المتنبى ويوظفها فى كشف واقعنا المرير والدعوة لإصلاحه ، وقد سبق توضيح ذلك فى صفحات (١٦ ، ١٧) ويطلق صرخة تحذير وتنبيه للعرب ، وينصحهم فى قوله :

المتنبى :

لا جدوى من إصلاح وهمى أو فعلى

تتصارع فيه آراء وأهواء

ما لم تحسم مشكلة المنبت والمذهب

قولوا : مَنْ أنتم ؟

عرب أم أشباه " ؟(٣)

وتتركز نصائح المتنبى للأمة العربية فى قوله :

المتنبى : ...

فاتحدوا أو فانفجروا

كونوا أنتم أو فانتحروا (٤)

كما استدعى شوقى خميس شخصية إخناتون فى مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " وجعلها تلتقى بالجمهور ، ليخبرهم بحقيقة واقعهم المعاش ، واقعهم البائس والشقى ، والذى لا يقل شقاء وبؤساً عن العالم القديم ، ولذا فالعالم فى حاجة ماسة الآن إلى نشيد إخناتون الداعى للحب والسلام والتوحيد .

---

١) ليلة زفاف اليكترا ، ص ١٣ .
٢) جريدة عمان ، ص ١٠ .
٣) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٨٨ .
٤) السابق ، ص ٩١ .

فها هو إخناتون يقوم بتوزيع الجرائد – الممتلئة بأخبار الحروب والمجاعات والأوبئة والكوارث والجرائم – على الجمهور ، ويخبرهم بسبب مجيئه إليهم .

ولي العهد (إخناتون) : ....

ها أنا إخناتون
ملك السلام والتوحيد
......
أما لماذا عدتُ يا أبناء هذا الزمن العجيب
فالجواب (يواصل توزيع الجرائد على الجمهور)
في هذه الجرائد اليومية
فقط تصفحوها
وسوف تعرفون أن بؤس العالم القديم
لم يزل
وكل ما تغير القناع والرداء
والشكل والإيقاع والأسماء
بل أعذروني أن أقل لكم بأنكم
أتعس من أسلافكم
واليوم تحتاجون
أكثر من أمسكم
نور أخيتاتون
مدينة الضياء والأطفال والعشاق
لذا أعود الآن
أحكي لكم ما كان
مقدما هديتي لكم
ما بقي لي من ملكي
نشيد إخناتون
يخرج من عمق ظلام ليل الزمن القديم.
مثل شعاع النور
يهدي الناس أجمعين
يحمل شعلة السلام
والحب والسرور
ويوقظ الضمير (١)
****

---

١) شوقي خميس : إخناتون ملك التوحيد ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ ، ص ٦ ، ٧ ، ٨ .

*** رؤية معاصرة :**

إذا كان " كل عمل فنى محوره – بالبداهة – عصره ، وقضايا قومه ، مهما أوغل فى الحديث عن التاريخ أو الأساطير " (١) فقد تناول بعض الشعراء أعمالاً قديمة – تاريخية أو أسطورية – برؤية معاصرة ، تعكس همومه وقضايا قومه ، ولذا اختلفت هذه المسرحيات عما عرفه الناس عن نصوصها الأولى ، أو الأصل التاريخى أو الأسطورى .

فها هو فاروق جويدة فى مسرحيته " الوزير العاشق " "لا يصور التاريخ بل يجسد رؤية لمعنى من معانى التاريخ ، ولذلك فإن الشاعر هنا لا يكترث كثيراً لتداخل الفترات التاريخية التى يصورها ; (فهو لا يكتب تاريخاً) بل يزاوج بين الحدث الدرامى الذى يراه – وهو خيانة الإنسان لذاته بخيانته للمجموع – وبين انهيار الدولة الأندلسية بحيث يشكلان فى النهاية حدثا واحداً . إنها رؤية معاصرة لما حدث ، فنحن نعرف ما حدث ، ولكننا نريد أن نستشف معناه ، وفاروق جويدة يرى فى حاضرنا خير مفتاح لهذا السر " (٢)

يقول فارق جويدة : " رغبت أن أقدم عمقا للحدث ولسقوط الأندلس فقدمت من عندى الكثير "(٣) كما تناول مهدى بندق مسرحية " الملك لير " للشاعر العظيم شكسبير برؤية معاصرة أيضا ، كما قال الشاعر فى تقديمه لهذه المسرحية : " ... فهل أكون متجاوزا لو قلت إن عملى هذا إنما يمثل رؤية معاصرة لكنز تراثى عظيم بأكثر مما يمثل ترجمة شعرية له ؟ " (٤) بعد أن بين سبب رؤيته لمسرحيته على أنها رؤية معاصرة وليست ترجمة شعرية لنص شكسبير ، كما اتضح ذلك فى ص(٢).

كما جاءت مسرحية " ريم على الدم " لمهدى بندق أيضا رؤية معاصرة كذلك لمسرحية " ميديا " الأسطورية ، والهدف من هذا يتضح فى قول المؤلف (فى النص) .

المؤلف : ها أنذا

أحكم عقدة هذا العمل المعروض عليكم

سأعيد بناء القصة فى عصر غير العصر

وبلد غير البلد وأسماء غير الأسماء

---

١) الأسطورة فى الشعر العربى ، ص ٤٥٣ .
٢) من قضايا الأدب الحديث ٢٤١ ، ٢٤٢ .
٣) الأسس النفسية ، ص ١٢٧ .
٤) الملك لير ، ص ٩ .

لأؤكد أن الإنسان

ما هو إلا فأر يدخل آلاف المرات

في مصيدة من صنع يديه

أن يبقى

لمجرد أن يتشهى أو يتسلط (١)

فهذا العصر لا يختلف عن العصر القديم إلا فى المظهر بينما الجوهر هو نفسه

المؤلف : ......

فى عصر العلم وعصر الصاروخ وعصر التكنولوجيا

لا يفترق الإنسان المتحضر عن إنسان العصر الحجرى

إلا فى الملبس والمسكن

فى هذا العصر الناعم

......

تقتل فيه البشرية آلاف من الأطفال

......

وها أنذا سأريكم تلك الأم الدامية الوجه

تقتل طفليها ثانية باسم الرحمة والعدل (٢)

أما الشاعر محمد مهران السيد ، فقد تناول حكاية " الفلاح الفصيح " برؤية معاصرة أيضا فى مسرحيته " حكاية .. من وادى الملح " إذ لم يجعل فصاحة الفلاح هى السبب فى إنصافه – كما فى الحكاية القديمة – بل جعل سبب الإنصاف هو إذعان الفرعون لإرادة الشعب الذى خرج عن دائرة الصمت ، ليعلن رفضه للقهر والفقر يقول مهران السيد : " لما انتشرت قصة هذا الفلاح ووجدت صدى عند الناس اضطر الملك مرغما لأن يعيد له حقوقه . ومن هنا وبوضوح شديد أذكر الناس بأن الطاقات الثورية كامنة فيهم منذ أجدادهم الأولين . ولا يبقى إلّا أن يقفوا صفوفا للحصول على حقوقهم أمام أى ظالم " (٣).

أما سبب اختيار الشاعر لهذه الحكاية فهو مروره بتجارب شخصية مشابهة لتجربة الفلاح ، ووجد فى هذه الحكاية – بعد رؤيته المعاصرة لها – ضالته المنشودة ، حتى انعكست هذه التجارب على عمله الفنى ، ونلاحظ هذا فى تصويره لشخصية " أونى " الخادم ، التى قال عنها : " كانت " أونى " من الشخصيات التى رأيت شبهًا لها فى الحياة الواقعية ، وأنا احتككت به عن قرب ، فهنا نوع

---

١) ريم على الدم ، ص ١٢ .
٢) ريم على الدم ، ص ١٣ .
٣) الأسس النفسية ، ص ٢١٢ .

من التوازى ما بين الشخصيات الفنية حتى لو كانت فرعونية وشخصيات معاصرة ، أنا أقول (رؤيا معاصرة لحكاية الفلاح الفصيح) (١) وهذه الرؤية المعاصرة رأيناها أيضا فى مسرحية " الحربة والسهم" لمهران السيد أيضا " فقد أعاد تفسير الأسطورة فى ضوء معتقدات المصرى المعاصر " (٢) فلم يجعل " حورس " ينتصر على " ست " بقوة خارقة خارجة عن نطاق البشر — ولكنه جعل " حورس " يستمد قوته من الناس أو الجماهير الموجودة فى ذلك الوقت ، ومن هنا انتصر على الشر "(٣) كما تناول أحمد سويلم شخصية " عنترة " فى مسرحيته " الفارس " برؤية عصرية ، فجاءت مسرحيته " محاولة لتصوير البطل القديم بوعى حديث " (٤) فقد ارتفع بعنترة إلى مستوى الرمز للفارس المخلّص من الفقر والقحط والقهر ، الذى بغيابه — أى الفارس — تنتشر هذه الأشياء .

الشيخ :

ماذا تعنى يا ولدى

صوت (١) :

المعنى فى بطنى يا سيدنا .. يقلب جوعى شبعا ..
ويطفئ ظمئى القاتل
إنى أفهم غيبة عنترة عن الناس بفهم خاص
وحسنا غاب ..
حتى نشعر بخطورة فقده (٥)

كما أن مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " للشاعرة وفاء وجدى رؤية معاصرة أيضا لأسطورة " عشتار وتموز " وقد سبق توضيح ذلك فى ص ١٠ .

****

بالإضافة إلى القضايا التى أشرنا إليها عندما تحدثنا عن مسرحيات الإسقاط ، ومسرحيات الأقنعة ، ومسرحيات الرؤية المعاصرة لحكاية قديمة أو مسرحية قديمة ، مثل قضية الخطر اليهودى والتحذير منه ، وغيرها ، بالإضافة إلى هذه القضايا هناك قضايا أخرى تناولها هؤلاء الشعراء — محل الدراسة — أو أثاروها ، ووضعوا الحلول لبعضها ، وأطلقوا صرخات التنبيه والتحذير ، ونادوا بتعميق الوعى ، والاتحاد والانتماء .

١) السابق ، ص ٢١٧ .
٢) المسرح المصرى فى الثمانينات ، ص ٣١٠ .
٣) السابق ٢٢٣ .
٤) البطل فى الأدب والأساطير ، ص ٥ .
٥) أحمد سويلم : الفارس ط. الهيئة المصرية العامة ١٩٩٥ ، ص ١٥٢ .

من القضايا التى أثارها مهدى بندق فى مسرحية " السلطانة هند " قضية حُب السلطة والوصول إليها على جثث الغير ، فيؤدى ذلك إلى الهلاك ، والى عَمَى البصيرة .

طريفة : ......

دع مليكة نحلنا العمياء تمضى

فى طريق الدم نحو العرش واذكر

أن عرشًا سوف يُبنى بالخيانة

والتجبّر سوف يهوى لا محالة (١)

وتقول فى موضع آخر

طريفة :

ها أنذى أنفث فى عقدتهم

عقدة حب السلطة

حتى يصبح كل حبيب أعدى الأعداء (٢)

وسارت الأحداث فى المسرحية لتؤكد فكرة أن حب السلطة يؤدى للدمار والهلاك – سواء دمار الشخص نفسه أو دمار الغير – " فالمحمودى " الذى قتل من أجل الوصول للسلطة أصيب بعمى البصيرة فلم يعرف ما تفعله الحاشية الفاسدة بالشعب وبالتالى أصبح مصيره الهلاك ، و" هند " التى دبرت وخططت من أجل أن تصبح السلطانة ، أصبح مصيرها الهلاك أيضا . أما الشعب الأعمى (غير الواعى) فمصيره الفقر والمرض ، والوقوع فريسة للأعداء ، وتتركز سبب المأساة فى قول الزغبى ، فى نهاية المسرحية

الزغبى : ...

آه .. يا للقدر القاسى !

لا . بل إنى أجرؤ أن أزعم

أن القسوة كانت فينا لا فى القدر المظلوم

أن جريمتنا كانت فى تركيب المملوك

الطامع فى كرسى الحكم(٣)

وإن كنا لاحظنا فى مسرحية " السلطانة هند " أن اليهود هم سبب إشعال الفتن وانهيار دولة المحمودى ، وهلاك معظم الشخصيات ، فاليهود فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " أيضا هم الذين أشعلوا الفتن ، ودبروا المكائد والمؤامرات ، فقد دبروا مؤمراة اشترك فيها أصحاب المطامع بالداخل ،

---

١) السلطانة هند ، ص ٣٠ .
٢) السابق ، ص ٦٤ .
٣) السابق ، ص ١٣٧ .

وذوو المصالح السوداء بالخارج – يهود القابال – ليتخلصوا من " هيباشا " والسلطة الدينية فى نفس الوقت عن طريق ضربهما فى بعض لتصبح النتيجة فى صالح السلطة الحاكمة .

فيتم حريق الجامعة عن طريق بعض عناصر اليهود المندسة فى الدولة والمتسترة فى زى الرهبان لتتهم هيباشا رهبان الكنيسة بحرق الجامعة فتهاجمهم ، وبالتالى يستغل بعض اليهود (إيليا وهارون) بعض العبارات التى قالها الأنبا ليحوروها ويأولوها مما يعطى إيحاء بأن الأنبا أباح قتل هيباشا ، وبعد مقتلها يخبرون " الأنبا " بأن قتيلته هى ابنة أخته المفقودة فيموت همًّا وكمداً ، وبذلك يتخلّصوا من ضلعَىّ العِلم والدين .

وإن كان محمد مهران السيد ، جعل سبب انتصار " حورس " على " ست " التفاف الناس حول حورس وإيمانهم بدعوته ، فإن مهدى بندق يؤكد هذه الفكرة فى مسرحية " آخر أيام إخناتون " فقد جعل سبب فشل دعوة إخناتون هو عدم إيمان الناس بها وعدم التفافهم حوله ، وذلك لأنها دعوة لم يكن لها صلة بحياة الجماهير العملية، فإذا " كان أى مشروع قومى أو مدنى لا يتحقق لمجرد توافر الشرط الذاتى (وجود مشروع ووجود مؤمن بضرورته) وإنما لابد من توافر الشرط الموضوعى أيضاً (إيمان الناسس أنفسهم بأهميته والتفافهم حوله وعملهم على تجسيده) فإن مشروع إخناتون التوحيدى قد فشل لغياب الشرط الموضوعى " (١)

ومن القضايا الهامة التى يثيرها مهدى بندق فى مسرحياته ومقالاته وندواته (٢) قضية **الانصياع والإذعان**، فالشاعر لا يريد لنا أن نكون " مرسّخين فيما بيننا ثقافة الانصياع ، والرضا بالمفعولية والقبول بما يراد لنا دون أن نريد نحن لأنفسنا تغييرا " (٣) ولكنه يريد أن نتحرر من قيود الإذعان التى تقودنا – فى كثير من الأحيان – إلى التخلف والتأخر .

" إن مهدى بندق فى مسرحه يُلحّ على العقل العربى أن يتخلص من ثقافة الإذعان فيتطهر من عادات وتقاليد وأفكار غير صالحة تقف بالزمان وبالمكان وبالناس حيث هم من آلاف السنين ، لذلك نراه معنياً بتصوير ما يطرأ على العقل من تغيير ، ويركز على شخصيات تاريخية مصرية وعربية أعملت فكرها فتمرّدت على ثقافة الإذعان وأضاءت فكرة مستقبلية لأمتها ولم تلق غير العنت والقهر والتصفية الجسدية ، نجد ذلك فى (ليلة زفاف اليكترا) وعند (غيلان الدمشقى) و (هيباشا) و(الملك تيتى) و (إخناتون) وأخيراً وليس آخراً عند (حتشبسوت) . فكل شخصية تاريخية أعاد مهدى بندق تصويرها من منظور التفكيك لا يستهدف بذلك خدمة التاريخ ولكنه يستشرف بها المستقبل، لأنه وجد عندها من حيث هى رمز فاعل فى تاريخنا القديم ملمحاً تنويرياً وأحياناً ثوريا على التغيير متطلعاً إلى

---

١) مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، ص ٢١٣ .
٢) انظر مقالة فى مجلة " أفاق ثقافية " العدد الأول سنة ٢٠٠٠ من ص ٢٩ ، حتى ص ٤٠ .
٣) مجلة " أفاق ثقافية " العدد الأول سنة ٢٠٠٠ ، ص ٣٠ .

المأمول ودافعاً فى اتجاهه وعاملاً على تخليصهم لأنفسهم بأيديهم من ثقافة الإذعان بنفض غبار الرسوبيات الثقافية وكشفها وإزالة المعوق منها لتقدم الأمة .

فباهر وريم فى " ريم على الدم " ولادة إنسانية جديدة متحررة من قيود الماضى ورسو بياته ، "وغيلان الدمشقى " متحرر من فكرة الجبر محتف بإرادة إنسانية حرة يدعو إليها ، (وتيتى) يحمل مشروعاً تنويرياً يحول كل أفراد شعبه إلى علماء ، (إخناتون) محاط بسلطة تحول دون حلمه فى الوحدانية والسلام وفى إتاحة الفرصة لمشروع اقتصادى وعلمى يرتقى بشعبه حمله إليه رسول من المستقبل،(حتشبسوت) تتغير معارفها بابتعادها عن كرسى العرش وانضمامها إلى حياة الناس العاديين فتكون بذلك قد بدأت من الصفر ، و (هيباشا) لا تقيد نفسها بأيديولوجيا العقيدة السائدة لأنها عالمة والعلم يغير ويتغير ويطور ويتطور ، ويصح ويخطئ والأيديولوجيا ثابتة لا تزال وذلك ضد منطق الحياة لأن الحياة تجدد دائم .

وشخصيات مهدى بندق المسرحية تؤمن بالعلم لذلك فهى تعيش حالات قطعية ثقافية مع نسق الثبات هى شخصيات فى درجة الصفر لأنها ولادة جديدة تدب فى عالم جديد وتؤمن بالتعددية " (١) .

فها هو " شى " يعلن عدم اقتناعه " بأتون " و " بآمون " كذلك مبرراً عدم اقتناعه .

شى : ......

مَنْ آتون ؟!

قرص الشمس الغارب والمشرق فى دورات تتكرر

(ويقترب من ديب يجلس بجانبه فى ود)

من سنوات كنت أنا نساخاً فى مكتبة المعبد فى طيبة

ثم أتانا النبأ الهائل والثورى

بقرار من إنسان ألغى الرب المدعو آمون

فانتظر صغارُ الكهنة أن تندك الأرض

أو تنهمر النيران من السحب الصيفية

ولدهشتهم لم تندك الأرض ومرّ الصيف ظليلاً ذاك العام

والسحب الشتوية جاءت تمطر ماء يحيى كالمعتاد الزرع

والآن تصور ماذا يحدث لو ألغينا آتون ! (٢)

---

١) مجلة المسرح نوفمبر ١٩٩٩ م ، مقال / حتشبسوت بدرجة الصفر بين دراما مهدى بندق وجماليات فاروق حسنى للدكتور / أبو الحسن سلام ، ص ٣٦ .

٢) آخر أيام إخناتون ، ص ١٥ .

فالشاعر فى هذه المسرحية " يعكس الصورة على مجتمعنا فى محاولة لكفّه عن التوجه القبلى لحركة العقل ، وحض كل فرد فيه على عدم اتباع ما لم يكن من اختياره وصنعه وصولاً إلى وعى ثقافى ومعرفى جديد ومتغير " (١) .

ومسّ الشاعر وتر هذه القضية أيضاً فى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟ " فنراه يوجه الأحفاد إلى ضرورة إعمال العقل ، والتخلى عن مبدأ الإذعان والإنصياع .

الشبح :"... ليس هناك نص فى العالم لا يحتاج إلى إضافة يا أحفادى "(٢)

الشبح :"... والوعى يا أحفادى يظل زائفاً طالما بقيت الرؤية حبيسة المنظور الواحد " (٣)

" من هنا فإن قصر الإرشاد التنويرى على الأحفاد - أهدى الشاعر مسرحيته لحفيده "أحمد" - فيه حض على نبذ فكرة التقديس لأنها دعوة للجمود ، وبذلك فهى ضد التجديد والتجدد والانطلاق إلى عالم جديد .."(٤) "ويتضح الموقف التنويرى للكاتب فى الدعوة إلى الفهم المتجدد أو الحاجة المتجددة لفهم النص وفق مقتضيات عصرية متجددة " (٥) .

وإذا كانت دعوة إخناتون (إخناتون مهدى بندق) قد فشلت فإن " شى " أيضاً لم يتمكن من تنفيذ مشروعه ، بسبب الأهواء الشخصية والأطماع والمصالح الخاصة ، والاضطرابات والقلاقل ، فشروط التغيير " زماناً – مكاناً – شخصيات " لم تكن تسمح بنجاح إحدى الدعوتين – أو دعوة إخناتون ومشروع " شى " يقول إخناتون لـ " ديب " :

إخناتون :

فاجْرٍ كريح عاتية تدرك هرمس

ولسوف يعيدُك هذا المخلوق لعصرك

وهناك تذكر أن الأجداد أرادوا التغيير

لكن شروط التغيير لديهم كانت نيئة لم تنضج

فتولوا أنتم يا ديب الأمر (٦)

ويؤكد الشاعر مهدى بندق هذه الفكرة أيضاً فى مسرحيته " هل أنت الملك تيتى ؟ " التى لعبت فيها الشخصيات أدواراً تتراوح بين الفاعلية والمفعولية ولكنها فى كل الأحوال تكاد تصرخ فينا : ألا قوموا أنتم بالفعل الذى عجزنا نحن عنه " (٧) إذ تدور الفكرة الرئيسية للمسرحية حول الفكرة القائلة :

١) مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، ص ٢٢٠ .
٢) هل أنت الملك تيتى ؟ ، ص ١٠ .
٣) السابق ، ص ١٢ .
٤) مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، ص ٧١ .
٥) السابق ، ص ٧٢ .
٦) أخر أيام إخناتون ، ص ١١٠ .
٧) مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، ص ٥٨ .

" إن الحالة الثورية هى التى تخلق البطل الثورى وليس العكس " فلا الملك تيتى ولا بديله الشعبى كان بإمكانهما – برغم ثوريتهما – أن يحققا الثورة الشعبية فى ظل مناخ لم يتهيأ لها بعد " (١) .

يقول الفرعون (شيحا) بعد أن تخلّى عنه الشعب ما يؤكد أيضا عدم مناسبة الوقت للتغيير ، فالشروط كانت نيئة ، يقول :

الفرعون (شيحا) : ......

أعرف أن استرداد الشعب الآبق أمر ممكن

لكن بأساليب الساسة تلك المرفوضة منك .. أليس كذلك؟!

أما الأسلوب الثورى فها هو ذا :

ما لم يتقبلنى الناس جميعاً باسمى

لابد يؤجل هذا المشروع إلى زمن قادم

زمن يصبح فيه العلم هو السلطة

وليس مجرد ذيل ركّب فيها من خلف (٢)

وفى مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " نتعرف على نظرة مهدى بندق للموت والبعث ، فالموت عنده ليس سوى مرض من الأمراض ، ولبعض الناس القدرةُ أن يشفى المَرضى منه ، ويتضح هذا على لسان "فاو" والشابة " ألكا "

فاو :

هذا ما كنت أريدك أن تعرفه يا فاروس

ليس الموت سوى مرض بين الأمراض المختلفة

ولبعض الناس القدرة أن يشفى منه المرضى

و ... أظنك أنت منحت القدرة هذى (٣)

الشابة :

ليس الموت سوى مرض مزمن

أما أنت فيمكن أن تقهره .. فلقد أعطيت القدرة (٤)

...

الشابة :

---

١) السابق ، ص ٥٢ .
٢) هل أنت الملك تيتى ؟ ، ص ١١٧ ، ١١٨ .
٣) حتشبسوت بدرجة الصفر ، ص ٢١ .
٤) السابق ، ص ٢٦ .

سترى عجباً وستفهم سِرَّ حياتك

إذ يكفى أن تتحقق أمنية المرء لكى ينتصر على الموت(١)

أما البعث فهو أن يتحول الإنسان إلى معنى عميق أو رمز أو يخلد ذكره بعد الموت ، كما فعل " فاروس" مع " سَعَت " ولذا تمنّت حتشبسوت أن تكون مثل " سعت " الشابة الشعبية البسيطة التى تحولت بعد مماتها – إلى معنى داخل الناس ، وأصبح " الجميع يعيشون فيها " (٢) وعندما وعدها " فاروس " بذلك اعتبرت هذا الوعد بعثًا لها ، وذلك لأنها نزلت إلى الشعب ، والتحمت به ، فاحتلت مكانة " فاو " – التى التحمت بالشعب تناصره وتؤازره – ومكانها وهيئتها " فحتشبسوت تتغير معارفها بابتعادها عن كرسى العرش ، وانضمامها إلى حياة الناس العاديين فتكون بذلك قد بدأت من درجة الصفر " (٣)

وتزداد حتشبسوت جمالاً وبهاء وتبلغ درجة الكمال بابتعادها عن السلطة والتآمر ، تقول " ميريت " عن أمها حتشبسوت :

ميريت :

(وحدها) فى عينيك بريق أخّاذ لم أره من قبل

سلبوا عرشك فازددتِ بهاءً وجمالا

بل وأكاد أظنك – فى داخل نفسك – مبتهجة (٤)

يقول محمد جبريل عن مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " يجسد شاعرنا الكبير مهدى بندق إشارات الموت والبعث فى إطار مشروع أدبى هائل ، يعنى بالإنسان العادى باعتباره بطل التاريخ . هكذا لا تكتمل فتنة حتشبسوت إلا حين تبعد عن السلطة حيث تصبح امرأة بدرجة مائة "(٥).

ومن الجدير بالذكر أن التآمر الأسود يظهر طاغياً فى أعمال مهدى بندق ، ويحبط أى محاولة للخير أو التقدم أو التنوير فظهر هذا التآمر فى مسرحيته " السلطانة هند " و"مقتل هيباسا الجميلة" و"هل أنت الملك تيتى؟"و " أخر أيام إخناتون " و " حتشبسوت بدرجة الصفر " .. فالتآمر من أخطر الأمراض التى تصيب الأمة – أو بعض أفرادها الطامعين فى السلطة – ولذا لن تشفى الأمة إلا بالابتعاد عن التآمر والتخلى عن الأطماع وحُب الذات .

---

١) السابق ، ص ٢٧ .
٢ السابق ، ص ١٠٥ .
٣) مجلة المسرح نوفمبر ١٩٩٩م ، ص ٣٦ .
٤) حتشبسوت بدرجة الصفر ، ص ٩٩ .
٥) حتشبسوت بدرجة الصفر ، غلاف المسرحية .

فإذا كان المؤلف يعرض لمرض الأمة فى مسرحيته " هل أنت الملك تيتى ؟ " حيث التآمر من أجل الوصول إلى السلطة أو أى هدف آخر ، فإنه فى مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " يعرض لشفاء الأمة حيث التخلى عن التآمر ، وحيث الالتحام بالشعب والنزول إليه ، وحيث البعد عن الأطماع والمصالح الشخصية، وفى ذلك بلوغ درجة الكمال ، كما قال المؤلف فى حوار له مع الباحث (١) .

كما تناول هؤلاء الشعراء **قضية الوعى** ، فدعوا إلى تنمية الوعى وتعميق الفهم ، فإذا اتصف الشعب بالوعى سوف يسعى لنيل حقوقه ، ويصرخ فى وجه الظلم والطغيان ، ويقاوم الفقر والقهر .

فها هو الشاعر أنس داود يعرض لقضية الوعى فى مسرحية " الثورة " ويرى أن الشعب حين يصل إلى قمة وعيه سوف يرفض الظلم والاستغلال ، ويطالب بالحرية والاستقلال

همام : ولهذا نعمل فى إصرار .. غايتنا .. أن يصل الشعب إلى قمة وعيه ..

...

همام :

وحين الشعب الصابر فى صمت يعرف موقع أعدائه
ويرى أن قضية ومصير الأجيال القادمة بكفّ غير أمينة
بل فى كفّ الخونة والأعداء
سوف تهبّ الثورة فى كل الأنحاء (٢)

وفى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " لأنس داود ، يريد الشاعر – داخل النص – أن يغير الشعب بالكلمة حتى يصل إلى درجة كبيرة من التوعية والتبصر ، وذلك كان حلم الشاعر " أن يتغير بالثورة هذا العالم " (٣) نتيجة الوعى والتبصر ، وليس بالسيف والعنف ، فالعبرة بالتغيير الجذرى ، وليس بتغيير السلطان ، لأن " مِنْ جثة هذا السلطان سيصعد سلطان آخر ، وعذاب آخر "(٤) وفى ذلك إجهاض للحلم .

ولكن قد يضطر الشاعر – أو الإنسان عامة – إلى اللجوء للتغيير بالسيف ، إذا كانت البلاد ستتعرض لخطر داهم بسبب السلطان فيكون قتله حينئذ ضروريًا لتسلم البلاد من هذا الشر المستطير أو لتسلم " الأميرة " التى ترمز للوطن فى المسرحية .

ولذا " فإن هذه المسرحية وقفة حائرة ومحيرة فى آن جميعا مع أداة التغيير ... فالشاعر فى مسرحيتنا هذه مناضل يجابه السلطة والسلطان بالكلمة والتحريض ، ثم يجسد آمال الجموع فى رفع

---

١) قال المؤلف مهدى بندق : فى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟ " مرض الأمة ، وفى مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " شفاء الأمة ، وذلك فى حوار له مع الباحث فى منزله بالإسكندرية يوم الجمعة ٢٠٠٠/٢/١١ م .
٢) الثورة ، ص ٢٤٢ (الأعمال الكاملة) .
٣) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٤٠٥ (الأعمال الكاملة) .
٤) السابق ، ٤٧١.

السيف على السلطان . ليست العبرة فى قتل السلطان ، إنما العبرة فى تغيير السلطة ، وتغيير البناء ، لذلك جاء قتل السلطان ، مرحليا، عبرة للسلطان التالى حتى يبدأ بالتغيير ، وعبرة أيضا من تاريخ الشعوب " (١) ، يقول " وضاح " – الشاعر – للسلطان قبل أن يقتله

وضاح :

حان لمثلك أن يصمت ..
ثرثرتَ كثيراً فاستمع الآن
حتى يتعلم
مَنْ يأتى بعدك .. أن الحق طويلاً يمضى مغتصب الصوت
يحيا كالأبكم
لكن الحق – أخيراً – يتكلم (٢)

ولكن الشاعر وضاح يندم بعد أن يقتل السلطانَ ، لأن قتله إجهاض للحلم

الأميرة :

لكنك يا ولدى .. يا معشوقى الشاعر ..

يا معشوقى المسكين ..

أجهضت الحلم

زهراء :

[على جانب من المشهد تحدث نفسها]

مِنْ جثة هذا السلطان سيصعد سلطان آخر ، وعذاب آخر

وضاح : ويلى ...

أجهضت الحلـم (٣)

ولئن كانت مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " وقفة حائرة بين السيف والكلمة ، فإن أنس داود فى مسرحية الزمار ومسرحية " الصياد " – التى هى امتداد لمسرحية " الزمار " – يحسم القضية لصالح الكلمة ، فجعل لها القدرة على التغيير ، وهذا سبب تأمل السلطان فى كلمات الصياد فى نهاية مسرحية " الزمار " إذ قد تؤدى هذه الكلمات إلى التغيير فى شخصية السلطان .

الصياد : ...

يا أولادى للعدل ترانيمُ وتهاويل كالألحان

---

١) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٤٧ .
٢) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٤٦٨ .
٣) السابق ، ص ٤٧١ .

للعدل جمال وجلال مثل الأنغام العلوية

والسلطان العادل زمار أيضاً يا أولادى

حين ينسق بين القدرة والحكمة

بين القوة والحـــق

بين الحرية والعدل(١)

ولكن فى مسرحية " الصياد " كان للكلمة أثرها الفعال ، فبكلمة الصيـاد – وشيخ الصيـادين – تغير السلطان ، وخضع لقول الصياد – وذلك بعد حوار الصياد وألعابه وتلميحاته وإشاراته – وأصبـح بالفعل يحقق حلمَ العدل ،أصبح الفيصل ، أصبح الزمّار لا المزمار .

الصياد : هل تبغى أن تفهم

السلطان : حلم العدل

حقاً .. أبغى أن أفهم

الصياد :

أن تصبح زماراً يا مولاى

زماراً لا مزماراً

[السلطان يستمع إلى الصوت القديم .. صوت شيخ الصيادين]

" والسلطان العادل زمار أيضاً يا أولادى

حين يوائم بين القدرة والحكمة

بين القوة والحق

بين الحرية والعدل

[صوت مزمار ينبعث بصوت شجى] (٢)

يخضع السلطان لهذا الصوت ويستعذبه ، ويقسم أن يُسلم الروح لهذا الصوت الـذى يرمـز إلـى العدل .

السلطان :

[شبه مسحور بالنغم]

بالله .. سأسلم روحى حتى الينبوع العلوى

لهذا الصوت العذب المفرد

---

١) الزمار ، ص ٥٢٠ .

٢) الصياد ، ص ٦٥٨ .

[يسير باتجاه الصياد] (١)

وترتب على ذلك أن واجه الحاشيةَ بفسادها وطالب بالتحقيق معها ، وأصبح الفيصل ، بعد أن كان السلطان " الخفّاش " الذى يتعامى ويتصامم عما تفعله الحاشية بالشعب ، فذاق الشعب ويلات الفقر والقهر ، فتنقلب الحاشيةُ على السلطان ، لأنه – بهذا التغيير – لا يتفق وميولهم وأهواءهم ، ويغيبوه عن ساحة الأحداث ، إلا أن دفّة الأمور تتحول لتصبح فى جانب الشعب ، وتصبح الحاشية مأسورة أمام " معشوق " – أحد أفراد الشعب – وفى هذه الأثناء يهيج " حماد " الشعبَ حتى ينطلق فى ثورة غاضبة هاتفاً بحياة " عباس " ومطالباً بالثأر للصياد .

ولكن هذه الثورة كانت غير منظمة وغير قائمة على التخطيط ، فعباس هذا الذى نصبته الثورة سلطاناً – أصبح سلطاناً بالصدفة – رجل متغطرس ، أهوج متهور ، مجنون – كما وصفه ظافر – ولهذا لم يرض ظافرُ ومعشوق والأميرةُ عمّا حدث ، ففى ذلك إجهاض للحُلم الذى أوشك أن يتحقق فغوغائية الثورة أجهضت الحلم ، كما أجهضه قتل السلطان فى " الأميرة التى عشقت الشاعر "

ظافر : ماذا يحدث

معشوق : لا أدرى

ظافر : حماد المضحك يصنع ثورة

معشوق : وينصب عباسا قائد ثورة

ظافر : عجباً

معشوق : لا أفهم

ظافر : مجنون آخر يركب فوق رؤوس الخلق

ماذا يحدث بعد الآن

معشوق : لا أدرى (٢)

" فعباس " هذا أصبح سلطاناً بالصدفة ، تولّى الحكمَ صدفة دون تخطيط ودون حكمة ، يفتقد معايير الحكم ، ولذا سيسعى لتثبيت حكمه بالقهر ، وهذه القضية – السلطان الصدفة – كانت من القضايا التى أثارتها مسرحية " الصياد " .

فالثورة عند أنس داود فى مسرحية " الثورة " كانت غوغائية ، والثورة فى مسرحية " الصياد " كانت غوغائية أيضاً فقد أجهضت الحلم ، وثورة الشاعر على السلطان – وقتله – فى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " أجهضت الحُلم أيضاً .

---

١) السابق ، ص ٦٥٩ .
٢) الصياد ، ص ٧٢١ .

وبهذا فالتغيير بالكلمة يحقق الحلم ، حلم التغيير الناتج عن وعى الشعب وتعميق فهمه ، فإذا ما كان الشعب واعياً عميق الفهم ستكون ثورته منظمة تجيد رسمَ الهدف ، وبالتالى فلن تكون ثورة غوغائية تجهض حلم الشعراء أو مريدى الإصلاح .

وأبرز أنس داود أهمية دور " الكلمة " أيضاً فى مسرحية " الملكة والمجنون " حيث جعل الكلمة سيف النور فى قلب الظلمة .

ونجد نهاية شبيهة بنهاية مسرحية " الصياد " وهى نهاية مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم فإذا كان شهريار عاجزاً عن سياسة شعب ، وأدى به هذا العجز إلى السقوط ، إذ كان يلجأ إلى القهر ليستر عجزه ، وكانت نهايته هى القتل على يد عبده وأحد رجال حاشيته " مسرور " فإن " مسرور " بالتالى عاجز عن سياسة شعب ، فهو غير مؤهل لذلك ، وبالتالى سيلجأ للقهر ليستر عجزه .

مسرور : ...

يا أعوانَ السلطان

...

والآن عليكم أن تختاروا

أقتلكم أم ترضون بما أحكم

ها أنذا السلطان (يقهقه)

لن يفترقَ لديكم سلطانُ ورث العرشَ عن السلطان

وعبدُ ملك العرشَ من السلطان

هل يفترق لديكم هذا عن ذاك ؟ (١)

وبالتالى فالسيف المخلّص هنا سيف أعمى ، وكانت الحاجة ماسة للسيف المبصر ، الذى يحمله صاحب الشخصية الواعية ، مما يؤكد أهمية الوعى ،وأن العبرة ليست بتغيير السلطان كما رأينا عند أنس داود فى مسرحيتيه : " الأميرة التى عشقت الشاعر " ، و " الصياد " .

ومن القضايا المتناولة أيضاً قضية " **الدَّيْن** " وخطرها على الأوطان ، إذ بالدين يمكن أن تصبح الدولة ملكاً للغرب – أو الاستعمار – وقد حذرت وفاء وجدى فى مسرحيتها " الشجرة " من الدين ، كما يطلق فاروق جويدة صرخة تحذير من الدين فى مسرحية " الخديوى " أيضاً ، فالدين يجعل الإنسان يفتقد الإرادة ، وبالتالى يفتقد القرار ، فمن لا يملك قوته لا يملك قراره ، بل يصبح عاجزاً ، ولذلك قال الرجل المُدان فى مسرحية " الشجرة " – تحت ضغوط الدين – معبراً عن عجزه عن أن يكون مسئولاً .

---

١) شهريار ، ص ١٦٥ .

الرجل :

كلاّ .. فالمسئول هو القادر .. وأنا لا أقدر ..

لا أملك أن أتكلم أو أفعل .. لا أملك أن أخرج أو أبقى ..(١)

ولذا فحينما طلبت منه المرأة – زوجته – أن يتكلم أمام الرجل الذئب ليطلب تأجيل الدين ، لم يستطع الكلام ، وقال الذئب عنه :

الذئب : لا يملك أن يتكلم .. (٣)

والى جانب هذه القضية تناولت المسرحية عدة قضايا أخرى منها قضية الانتماء ، وعاقبة تناحر الأخوة وغيرها .

فيجب على مَنْ ينتمى لوطن ما أن يحافظ عليه ، ولا يتركه للمجهول – الآخر – يعبث به وبثماره مما قد يودى به ، يقول المحقق فى جريمة قتل الشجرة .

المحقق :

هيا .. هيا اعترفى ..

كنتِ بعبدة

وتركتِ الشجرةَ للمجهول

ثم تقولين

إنك مالكة الشجرة .. ساكنة الشجرة

كذب يا سيدتى (٢)

ثم يقول فى موضع آخر

المحقق :

اللوم على مَنْ ترك الأزهار

لمَنْ لا يملك هذى الأزهار (٣)

وهناك ظاهرة لافتة للنظر فى مسرحيتى فاروق جويدة : " الوزير العاشق " و " دماء على ستار الكعبة " وهى أنه يَصِمُ الزمنَ الذى ضاع فيه الإسلام ، وضاعت فيه الأوطان ، يصمه بصفات عديدة ، كل هذه الصفات تدين هذا الزمن ، والمقصود به " الزمن الذى يكشر عن أنيابه ممثلاً فى ربيع وزبانيته [فى مسرحية " الوزير العاشق"] فالسلطة الزمنية التى تحكم قبضتها على الناس تخنق الفكر

---

١) وفاء وجدى:الشجرة ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ، ص ٥٦ .
٢) الشجرة ، ص ١٣ .
٣) السابق ، ص ١٤ .

والإحساس ، وهى تبرز لنا فى صور متعددة ، منها صور الصراع على السلطة ، وصور الانحباس فى الذات ، وصور التمزق ، وصور الاستعانة بأساليب القهر والبطش فى كبت الأفكار وإخراس الألسنة .. إن الزمن عند فاروق جويدة يتجسد فى مشاهد السجن التى تلقى بظلالها على قرطبة بأسرها. إن ولادة تحس بأنها سجينة الماضى ، وأبو حيان (الراوى) يعرف أن سجن ابن زيدون مجرد حدث عابر فى بلد يعتمد حكامه على قوة السجون " (١) .

وها هى النعوت التى وصف بها فاروق جويدة الزمن المعاش ، على لسان شخصياته

ابن زيدون :

طهر فى زمن عربيد

ما عاد يفرق بين نبى .. أو دجّال (٢)

ابن زيدون :

فى زمن السفلة والسفهاء

لا صوت لعقل أو حكمة .. (٣)

ابن زيدون :

فى زمن ساد السفهاء ..

لا وقت لشِعر .. أو حلم ..

لا وقت لشئ غير السيف .. (٤)

شخص آخر :

صِرْنا مع الأيام أقزاماً

نبيع الحقد فى زمن عقيم .. (٥)

الملك :

هذا زمان تشترى فيه الذّمم

...

زمن تباع به الضمائر والذمم (٦)

ابن زيدون :

---

١) من قضايا الأدب الحديث ، ص ٢٤٣ .
٢) الوزير العاشق ، ص ١٩ .
٣) السابق ، ص ٣١ .
٤) السابق ، ص ٤٧ .
٥) السابق ، ص ٥١ .
٦) السابق ، ص ٦٣ .

زمنٌ عجيب يا ربيع زماننا ..

زُمن تبدلت المواقع فيه ..

...

زمن تباع لديه أثواب الرجال ..

تتبدل الأثواب فى هذا الزمان (١)

ولادة :

قد يُستباح الحق فى زمن الجهالة والغباء .. (٢)

ولادة :

يا رب .. مات الطهر فى هذا الزمن ..

هذا حرام .. هذا حرام ..

أن تصبحَ الأعراضُ فى زمن الكلاب هى الثمن .. (٣)

ابن زيدون :

ما أسوأ الأحلام حين تجئ

فى زمن جبان

...

الحلم أرخص ما يبيع الناس

فى زمن الكذب (٤)

ابن زيدون :

لا تسألينى العفو فى زمن جبان (٥).

ابن زيدون :

إنا نعيش الآن فى زمن غبى .. (٦)

ولادة :

هذا زمان الخوف يا حيان (٧)

---

١) السابق ، ص ٧٣ ، ٧٤ .
٢) السابق ، ص ٨٢ .
٣) السابق ، ص ٨٩ .
٤) السابق ، ص ، ٩٢ .
٥) السابق ، ص ٩٤ .
٦) السابق ، ص ٩٩ .
٧) السابق ، ص ١٠٦ .

ولادة :

ما أسوأ الأحلام حين تجئ فى زمن كسيح .. (١)

ابن زيدون :

العمر ضاع ..

والحب ضاع ..

والأرض ضاعت .. آه يا زمن الضياع .. (٢)

ولذا فمأساة ابن زيدون أنه جاء فى هذا الزمن الخطأ

أبو حيان : ...

مازلت أومن أن مأساة الوليد

بأنه قد جاء فى زمن خطأ (٣)

كما يصم الزمن فى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " أيضاً بصفات سيئة ، حيث إنه زمان القهر ، زمان الحجاج ، وقد وردت هذه الصفات على لسان شخصيتين من شخصيات المسرحية هما "سعاد" و"سلام" .

سلام :

هذا زمان القهر والبطش الشديد .. (٤)

سلام :

زمن طويل أنت .. يا زمن النفاق ..

...

زمن عجيب أنت يا زمنا يعيش على النفاق ..

لا دين .. لا إيمان .. لا نبل ولا أخلاق (٥)

سعاد :

عدنا نطهر فى زمان المعصية .. هذا زمان المعصية .. (٦)

سعاد :

هذا زمان الجهل .. والجهلاء

---

١) السابق ، ص ١٠٩ .
٢) السابق ، ص ١١٣ .
٣) السابق ، ص ١٠٩ .
٤) دماء على ستار الكعبة ، ص ١٣ .
٥) السابق ، ص ٣٩، ٤٠ .
٦) السابق ، ص ٤٢ .

جعل النفاق قلادة السفهاء (١)

سلام :

آه من الزمن الذى لا عدلَ فيه ..
آه من الزمن الذى لا طهرَ فيه ..
آه من الزمن الذى لا أمنَ فيه ..
آه من الزمن الذى ..
لا عدل فيه .. لا أمن فيه .. لا طهر فيه .. (٢)

غناء :

زمن يعلّمنا الأسى زمن يعلمنا العذاب
لم نجن من زمن الطغاة سوى المهانة والخراب
زمن المهانة لم يدع شيئا لنا غير السراب (٣)

وإذا كان " الراوى " فى مسرحية " الوزير العاشق " يرى أن الأوطان صارت سجونا فى ظل القهر والنفاق ، فإن " سعاد " ترى نفس الرؤية فى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " عندما قهر الحجاجُ الشعبَ واغتال حريتَه ، فأصبحت الأوطانُ سجونًا واسعة .

سعاد :

أوطاننا صارت سجونا واسعة ..
والسجن سجن أينما كان .. (٤)

كما قال أبو حيان فى مسرحية " الوزير العاشق "

أبو حيان :

نحيا بهذا الخوف ..
سجن كبير فى شوارع قرطبة ..
الله يرحمنا .. ويرحم قرطبة .. (٥)

أما القارئ لمسرحيتى مهران السيد فيلاحظ أن قضيته تحددت فى " **ثورية الإنسان المصرى** التى تفرعت إلى عديد من قضايا العدالة والحرية والديمقراطية " (٦)

---

١) السابق ، ص ٦٧ .
٢) السابق ، ص ١٤٢ .
٣) السابق ، ص ١٨٣ .
٤) السابق ، ص ٤٧ .
٥) الوزير العاشق ، ص ١٠٥ .
٦) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٢٨٧ .

ولذا نراه يحذر فى نهاية مسرحية " حكاية من وادى الملح " من الخوف والصمت ، كما جاء فى وصية " نفرو " للجمهور (أحفاد أخنوم)

نفرو : ...

.. الخوف عدو الإنسان

أما الصمت فتابوته (١)

ومن مسرحية حكاية من وادى الملح نخرج بدلالة لها أهميتها ، وهى حاجة الجماهير " دائماً إلى رائد أو قائد يتحمل المخاطر والأهوال ليفتح لها سبيل العدل " (٢)

فالفلاح هو الذى كسر حاجز الخوف والصمت ، فتنبه الناس إلى هذا الصوت الذى ارتفع فى وجه الظلم فاندفعت تفكر وتتكلم وتطالب ، وبالتالى عبروا عن رفضهم للظلم بالاتحاد والتصدى للقهر حتى اضطر الفرعون إلى الرضوخ لرغبتهم (لإرادة الشعب) ، وهذه هى فكرة المسرحية فالشاعر يريد أن يذكر " الناس بأن الطاقات الثورية كامنة فيهم منذ أجدادهم الأولين . ولا يبقى إلا أن يقفوا صفوفاً للحصول على حقوقهم أمام أى ظالم " (٣)

فالشاعر مهران السيد يشير إلى قوة الجموع (الشعب) وقدرتها على التغيير والثورة والنصر ونرى ذلك واضحاً صريحاً فى أكثر من موضع فى مسرحية " الحربة والسهم " فالثورة لن تنجح إلا بمناصرة الشعب لها ، وإيمانه بشعارها ومبادئها ، ويُتوَّج هذا النجاحُ بصدق الثوار مع أنفسهم ، وصدقهم فى أفعالهم وأقوالهم ومبادئهم .

حوتب :

أولى الخطوات على الدرب

والدرب طويل ..

أن يضع الثوارُ شعارَ الثورة فى أيدى الشعب

يمسكه العاملُ كالأزميل

والفلاح ، كما تطبق كفّاه على الفأس

أوزوريس الخير ، وإيزيس الإخلاص

وكما قلت

الشعبُ لديه القدرة ، أن يصنع ما فوق تصوّرنا من إعجاز

مادُمنا لا نتشدق ، أو نتكلم بالألغاز

---

١) حكاية من وادى الملح ، ص ١١٦ .

٢) نسيم مجلى : المسرح وقضايا الحرية ط- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م ، ص ١٥٢ .

٣) الأسس النفسية ، ص ٢١٢.

.. وهو يجيد الإصغاء

إن وجّهناه

وخدمناه

ورآنا نتبنى في صدق .. ما يتمنّاه (١)

ولكن لا يكفى أن تقوم الثورة وتنجح ، ولكن المعركة الكبرى هى ما بعد النصر (الثورة) كما يقول **حورس : ...**

هذا شغلي الشاغل .. صبحا ومساء

ما بعد النصر .. هو المعركة الكبرى (٢)

فنرى " حورس " يخشى أن يألف الثوار وجه الظلم ، ويحيدوا عن المبادئ .

حورس : ...

أخشى أن ننسى يوماً ، أو نتناسى ، أو نألف وجه الظلم

أو يخلد للدّعة الثوار (٣)

حورس :

أخشى أن يخلع بعضَهم .. المبدأ والشارة

ويرون الحكم مباهج ، أو لذات ، وتجارة

...

أخشى ما أخشاه

يوماً تتململ فيه العامة

ويقول المرء إذا ما قابل في السوق أخاه

هل هذا الثمر المر ..

ما كنا نتمناه ؟ (٤)

" فلا يكفى أن تقوم الثورة وتحقق أهدافها لتغفو بعد ذلك ليعود الحال كما كان ، بل لابد من أن تظل العلاقة بين الحاكم والمحكوم تحكمها الدستورية والشرعية " (٥) .

ومن خلال مسرحيتى محمد مهران السيد نراه مؤمنا " إيمانا لا يخالجه ريب بانتصار الجماهير الفقيرة ، وضرورة انبثاق الثورة عنها " (٦) واستطاع " أن يشعرنا بقدرته على تفهم هذا

---

١) الحربة والسهم ، ص ٢٤ .
٢) الحربة والسهم ، ص ١٣٨ .
٣) السابق ، ص ١٤٠ .
٤) السابق ، ١٤١ ، ١٤٢ .
٥) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٣١٢ .
٦) دراسات نقدية فى الأدب الحديث ، ص ٦٥ .

الشعب وأن يفسر لنا أهم أساطيره القديمة تفسيرًا إنسانيًا قريبا من الواقع ، وأن يحرك الجموع على المسرح ، فليس ثمة بطل ولا نموذج ، بل ثمة اشتراك عام في الأحداث ، وتوجيهها ، واعتماد على الجماهير ككل .."(١) فالشعب هو الذي يجب أن يحسم القضايا العامة .

****

وقد أظهر معظم هؤلاء الشعراء **فساد حاشية السلطان** – كقضية كبرى – وأن فساد الحاشية هو السبب الرئيسي في معاناة الشعب من القهر والفقر ، وهي التي تحجب الحاكم عن شعبه وتزيف له الحقائق – إن لم يكن فاسدا مثلها – ولا همّ لها إلا الثراء والمصالح الشخصية .

وإن كانوا لا يحترمون بعضهم ، فهم متأكدون من دناءتهم ، ولذا سرعان ما يكشفون بعضهم - أمام بعض - إذا حدث أي صدام أو تعارض بينهما ، لنقرأ هذا الحوار في مسرحية " السلطانة هند " لمهدي بندق ، بين أفراد حاشية السلطان .

خروف :

يا قطامش

ضاق صدر الناس منك فلا تزد

قطامش :

أيها القاضي خروف

ضاق صدري من ريائك فاستقر على شريعة

خروف :

(غاضبا) تستريب بملتي أيضا

وأنت الناهب الأرزاق بالغصب الصريح ؟!

قطامش :

(بانتصار) الصريح !! أنت أفتيت بنفسك

بالصراحة يا خروف آخذ الأشياء منهم

ذاك أكرم أم قبولي رشوةً في السرّ من خصم غني (٢)

ويشير مهدي بندق أيضا في مسرحيته " ريم على الدم " إلى خطورة فساد الحاشية ،ويعتبر فساد الحاشية هو أساس فساد الحكم ورواج الشر في الدولة .

---

١) السابق ، ص ٦٨ .
٢) السلطانة هند ، ص ٦٧ .

ريم :

الأفظع منه أن يلتف بملك فاضل

أصحاب دهان ورياء

لا يفسد حُكمٌ إلا بنفاق الحاشية وأصحاب المصلحة الخاصة(١)

أما فى مسرحية " غيلان الدمشقى " " فنجد البطانة الفاسدة للسلطة فى شخصيات الوليد بن يزيد ولى العهد ، وجليلة زوجة هشام ، وفقهاء السلطان الذين يمثلهم فى النص : رجاء بن حيوة والأوزاعى " (٢)

كما أشار مهدى بندق إلى فساد الحاشية أيضاً فى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟ " التى تآمرت على الخلاص من الفرعون ، وإن كانوا فى ذات الوقت يكرهون بعضهم ، ويذكرون نقائص بعضهم ، ويود كل فرد فيهم أن يصعد للعرش ولو على أكتاف الآخرين منهم .

وهذه الحاشية الفاسدة نراها فى مسرحية " محاكمة المتنبى " لأنس داود " نراهم وشاة ، يزيفون الحقائق، ويقودون السلطان إلى القهر والاستبداد ، ولذا قالت عنهم الأميرة للسلطان :

الأميرة : ...

لا فائدة إذا عدنا نتحدث عن هذا الشاعر

أنت تراه بعين البصاصين،وعين الكذابين،وعين الأجراء(٣)

وفى مسرحية " الملكة والمجنون " لأنس داود أيضاً ، نرى الحاشية الفاسدة تسطّر للشعب أكاذيبَ وتبرر الفسقَ ، وتذيع بيانات كاذبة ، وتجعل من نفسها بوقاً يلهج بالثناء على السلطان يقول عنهم المجنون (هو)

هو : ...

كل منهم يبصم يا سيدتى .. كل منهم يبصم يا سيدتى

كل منهم خادم تاجك ، راعى نزواتك ، حارس ثرواتك ، محروم من أى إباء

هذا صنف مخلوق ليكون بدولتك : " رئيس الوزراء "

ويكون حذاءك عند المحكومين ، وسوطك عند الشرفاء .. (٤)

---

١) ريم على الدم ، ص ٣٤ .
٢) د. يوسف زيدان : التقاء البحرين ، ص ١١٨ .
٣) محاكمة المتنبى ، ص ١٣١ (الأعمال الكاملة)
٤) الملكة والمجنون ، ص ١٨٥ (الأعمال الكاملة)

أما مسرحية " بهلول المخبول " فهي مسرحية أقنعة تعرض بالحاشية الفاسدة تعريضاً شديداً ، بل يتطور الأمر إلى المصارحة والمواجهة بخستهم ودناءتهم

بهلول :

يا مولاى السلطان

بيتك ممتلئ بقنافد لا تحصى

وبأعداد هائلة من قطعان الجرذان ، ومن أوشاب الحيتان

إنى أبصرها يا مولاى ، أراها رأى العين

صدقنى إنى أبصرها .. قافلة هائلة ممتلئة

بثعالب ونمور مجترئة (١)

والحاشية الفاسدة أيضاً هى موضوع مسرحيتى " الزمار " و " الصياد " لأنس داود ، ففى مسرحية "الزمار" يتحدث عن الحاشية الفاسدة التى تجعل من السلطان بوقاً تنفخ فيه بما تشاء ، فيصبح مزماراً وليس زماراً ، وفيها عرّض الصياد بالحاشية أيضاً ، محاولاً أن ينبه السلطان إلى خطورة هذه الحاشية يقول الصياد للسلطان .

الصياد : ......

يتسلق كتفيك الجشع الحيوانى كبير التجار

وينفث سُماً فى أذنيك ، تصفّر أنت :

معقول .. معقول .. معقول

يتزحّف هذا الأفعى باسم العدل ، وباسم

القانون ، يفحّ على أذنيك.. تصفّر أنت

معقول .. معقول .. معقول

ويجمع قائد جندك أوشابّ الخلق وأوغاد

السفلة ..

فى موكب قمع هجمى .. فتصفر أنت " (٢)

---

١) بهول .. المخبول ١٩٩ .
٢) الزمار ، ص ٥١٦ (الأعمال الكاملة)

كذلك أظهرت مسرحية " الصياد " فساد الحاشية ، ولذا نرى السلطان – بتأثير كلمات الصياد – يعود إلى صوابه ويفيق من غفوته ، ويواجه حاشيته بفسادها (١) كما ظهر فساد الحاشية في مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " ومسرحية " البحر " .

وبذلك فإن أنس داود يعتبر أكثر الشعراء تناولاً وتركيزاً لموضوع الحاشية الفاسدة ومدى خطورتها على الحاكم والشعب وتسبّبها فى انتشار الفقر والقهر ، حيث وجدنا هذا الموضوع متناثراً فى بعض مسرحياته ، وخصّصَ مسرحيات (بهلول .. المخبول ، والزمار ، والصياد) لهذا الموضوع.

كما عرض فاروق جويدة – فى مسرحية " الخديوى " لفساد الحاشية التى لا يعنيها سوى الثراء وزيادة ثرواتهم ، مما أغرق الوطن فى الديون ، وأدت إلى ضياعه ، فكان الخديوى يترك لهم مهمة التفاوض مع رجال المال وأصحاب الصفقات الأجانب ، وهو غافل عما يفعلون فترك المجال واسعاً للسرقة والنهب ، لنر هذا الحوار بين رجال الحاشية

عثمان : ضحكتم عليَّ .. القسمة ليست عادلة .. أين المليون ..؟
صديق : أنت يا عثمان دجّال كبير ..
ديلسبس : ماذا تريد الآن يا عثمان
عثمان : حقى فى القسمة ..
ديلسبس : أخذت حقك كاملاً ..
عثمان : أين العمولات القديمة أين حقى فى
عمولات السلاح
صفقات باريس القديمة
هل نسيتم وعدكم ..
ديلسبس : أخذت .. مليونين
عثمان : حقى خمسة ..
صديق : قصر المعادى يا نصّاب ..
أنسيت كيف أخذتها .. ؟
....
ديلسبس :
المهم الآن صفقات جديدة

---

١) يمكن الرجوع إلى ص ٧٠٥ حتى ، ص ٧٠٨ ، و ص ٧١٠ ، ٧١١ من مسرحية " الصياد " للتعرف على مدى فساد الحاشية .

رجال البنوك سيأتون حالاً
وسوف نوقع كل العقود
عقود السلاح .. عقود المباني
عقود القصور
وقرض القناة وقرض الكباري
ودار الكتب
ونجمع من كل هذا المزيد
مزيداً من المال .. مزيداً من المجد
مزيداً من " الهَبْر " (١)

كما ظهر فساد الحاشية واضحاً جلياً في " ربيع " وزبانيته الذين خططوا ودبّروا للشر ، وباعوا الوطن للفرنجة ومارسوا القهر والطغيان ، من أجل الوصول للمناصب والوقيعة بابن زيدون ، في مسرحية " الوزير العاشق " .

وفي مسرحية " دماء على ستار الكعبة " كان للحاشية الفاسدة دور كبير في القهر والفقر الذي ساد زمن الحجاج ، وهم يعرفون نقائصَ بعضهم ، ويكشفون نقائص بعضهم عند حدوث أي تصادم أو تعارض بين بعضهم البعض ، وهي حاشية يعرف شعراؤها كيف ينافقون الحجاج ، ويعرف رجال الأمن والقضاة فيها كيف يكيّفون الجرائم ، وقد أوهموا الحجاج بما ليس فيه من صفات حسنة ، ولذا قال له سلام :

سلام :

صدّقتَ يا حجاج زيف الأدعياء
خدعوك بالدين المزيف والطهارة
والحيارى الجائعين الأشقياء
خدعوك بالدجل الرخيص وبالنفاق وبالرياء ..
قتلوك حياً حينما ضيّعتَ شعبَك واستبحتَ الأبرياء .. (٢)

ولا نعدم في مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم . هذه الحاشية الفاسدة – ذات الشعراء المأجورين المنافقين – التي تزين للسلطان الفسادَ ، وتعينه على القهر والطغيان ، فها هو القاضي ، فاسد الذمة يقول :

---

١) الخديوي ، ص ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٨ .
٢) دماء على ستار الكعبة ، ص ١٧٨ .

صوت القاضى :

طاعة مولانا السلطان من
طاعتنا للرب
عيد الميلاد الملكى
تقبل فيه صلاة الجمهور بألف ضعف (١)

وتثرى الحاشية على حساب الشعب المحروم ، كما رأينا " الخازن " الذى أصبح من الأثرياء فى فترة وجيزة .

كما أظهر أحمد سويلم فساد الحاشية وصراعها على السلطة وحرصها على مصالحها الشخصية مثل (آى ، وحور) فى مسرحية " إخناتون " .

ولكن فساد الحاشية عند " وفاء وجدى " فى مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " يؤدى إلى ضياع الخصب والنماء فى داخل الوطن ، والتعرض للأطماع والإغارات من الخارج ، فالفساد يؤدى إلى الضياع فى الداخل والخارج على السواء ، ولذا خطفت " بيسان " ثانية حينما تسللت الأهواء إلى نفس " تيمور " – إلى جانب فساد الحاشية – ولذا لن تعود بيسان إلا بالتخلص من الأهواء ، والقضاء على الحاشية الفاسدة ، أى لا يعود الخصب والنماء إلا بالقضاء على الفساد فى الداخل والخارج على السواء .

تيمور :

يا أهلَ البلدة
أنتم حرّاسُ البلدة منذ الآن
أنتم أصحابُ البلدة منذ الآن
...

تيمور :

فليتقدم قومٌ منكم
أنتم أصحابُ الحكم على تلك الحاشية الموتورة
ألقوا القبضَ عليهم
والحكمُ لمحكمة البلدة (٢)

كما انتقد محمد مهران السيد فى مسرحية " حكاية من وادى الملح " موقف السلطة – أو الحاشية الفاسدة – التى تستخدم كل قوتها فى إخماد أى صوت يرتفع فى وجه السلطة ، وتتبع فى سبيل ذلك شتى صور القمع والردع .

---

١) شهريار ، ص ١٢٤ .
٢) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٥١ ، ٥٢ .

ياى : ...

باللين إن أجدى ، وبالتحذير ..

أو فلتطلقوا العنف المدمّر (١)

ويعرّى الطبقة الحاكمة ، ويظهر على لسانها نظرتها لنفسها ، ونظرتها للشعب ، فى الحوار التالى على لسان " تاتا " لدى اجتماعهم لوأد أى محاولة للتمرد .

تاتا :

لسنا عطلا من ومضات الفكر الثاقب

أو إحكام التدبير

بل نحن أخيراً فرسان الحلبة والمضمار

يعرفنا الناس .. بوجهينا اللين .. والجامد

نلبس ألف قناع فى اليوم الواحد

ولنا ما شئنا ، لا ما شاءت هذى الغوغاء (٢)

كما أظهر فساد القضاة – عدا القاضى الثانى – فى مسرحية " الحربة والسهم " إذ يعتبرون أنفسهم قضاة الحاكم لا المحكوم ، ويجب عليهم نصرته لتثبيت دعائمه حتى لا تضطرب السلطة أو السلطان .

وللشاعر مهران السيد رأى فى فساد الحاشية حيث يرى أن فساد الحاشية من فساد الحاكم ، يقول : " وفى ذهنى أن النظام شئ متكامل لأنه لا يمكن أن يكون الملك عادلاً ووزيره جائراً أو العكس" (٣)

****

مناسبة المسرحية لزمانها :

جاءت المسرحيات مناسبة لزمانها (حواراً ، وإرشادات درامية) عدا بعض الإشارات النادرة كأن نجد فى مسرحية " الحربة والسهم " هذه العبارة . التى وردت فى ص ١٤٢ على لسان " ديدى "

ديدى : الشعب ، الشعب .. على خط النار

---

١) حكاية من وادى الملح ، ص ٣٣ .
٢) السابق ، ص ٣٣ .
٣) الأسس النفسية ، ص ٢١٢ .

فهذه العبارة غير مناسبة لزمن المسرحية ، زمن " حورس : و " ست " .. زمن ما قبل التاريخ . وثمة ملاحظة فى مسرحية " شهريار " فإذا كانت الأساطير هى ما قبل التاريخ ، فلا يعقل وجود صورة للسلطان فوق الحائط ، كما جاء فى المسرحية ص ١١١ (يرفع عينيه عن وجهها فيقع نظره على صورة السلطان فوق الحائط فيرتعد .. ويبتعد عنها مضطرباً " .

وقد وردت كلمات " ينرفز " ، ص ٣٩ " والطورطة والجاتوه ، ص ٤٤ " و " بوليسية ، ص ٨٣ " فى حوار مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " ، وهى كلمات غير مناسبة لزمن المسرحية زمن المتنبى .

وقد وردت كلمة " الجيتار " فى مسرحية " حمزة العرب " ، وهى غير مناسبة لزمن المسرحية زمن كسرى أنو شروان ، وذلك فى ص ٥١ .

وللدكتور صلاح فضل مأخذ على مسرحية " الوزير العاشق " يتعلق بالحوار وبعض الإرشادات الدرامية ، وهو " فقدان الحسّ التاريخى الذى يتمثل جليا فى ظاهرتين بارزتين إحداهما : إطلاق مجموعة من التسميات الحديثة على الوظائف والمواقف التى كان ينبغى توثب مصطلحاتها القديمة ، فلم يكن هناك ما يسمى بوزير الأمن وإنما صاحب الشرطة ، ولا يطلق على المكوس والجبايات كلمة الضرائب ، وليس للملك مدير مكتب بل حاجب ، وأجهزة التجسس لم تكن تسمى حينئذ بالمباحث كما يتردد كثيراً فى المسرحية ، ويطلق على إحدى شخصياتها " عبدون " رجل المباحث ، بل لابد أن يسمى عيناً أو من العسس ، وأيسر معرفة التاريخ العربى الإسلامى تجعلنا نستبعد أن تكون هناك صورة ضخمة للملك على جدران القصر ، ولا نتوقع على الإطلاق أن تعزف الموسيقى من خلف الكواليس السلام الملكى فى فترة ملوك الطوائف الأندلسية !

أما الظاهرة الثانية اللافتة للنظر فى هذا الصدد فهى الاتكاء الشديد على مقولة " الشعب " وتكرارها المسرف المخالف لمبدأ الاحتمال فى السياق التاريخى للمسرحية ... " فيردد مقولة الشعب ، ويتغنى بها عشرات المرات بشكل يخالف معطيات العصر الذى تدور فيه المسرحية ويناقض منطقه .

ولا يقف الأمر عند حد التعبير اللغوى المستحدث فحسب ، والذى كان يؤدى حينئذ بكلمات أخرى مثل الناس أو المسلمون أو العامة أو غير ذلك ، وإنما يتجاوز هذا إلى الدور المنوط بهم ، فليس صحيحاً أن الشعب كان هو الذى يولى الوزير كما يقول ابن سالم لابن زيدون " الشعب قد ولّاك خيرة أمره " ولا يحتمل أن تقول ولادة له .

ولادة : ...

وتركت شعبّك
للضياع .. وللفساد .. وللهوان
الشعر سيفك يا وليد

والشعب جيشك

ولا يمكن أن تقول له " اذهب لشعبك " فيرد عليها " من قال أن الشعب فى يده القرار " ونفس كلمة " القرار " هذه التى تتردد كثيراً فى المسرحية ليست سوى صدى للغة السياسة المعاصرة ... فإسقاط هذه الكلمات المعاصرة وما تحمله من تصورات لطبيعة المجتمع ونظمه فى سياق موقف زمنى محدد على فترة أخرى يؤدى إلى الخلط بين العصور وشحوب الفوارق الجوهرية فيما بينها " (١)

كما يذكر د. صلاح فضل " أن مدينة قرطبة – عاصمة الخلافة – لم تكن هى التى شهدت نهاية المسلمين فى الأندلس ، بل إن غرناطة ظلّت بعدها قلعة محصّنة من ١٢٣٦ حتى ١٤٩٢ ... فكان عليه أن يتريث فى هذه الخاتمة التى أراد بها أن يقرن مصير البطل بمصير الوطن وضياع الحب بضياع الأرض ، فتعجل هذا الضياع قبل أوانه بقرون مما لا يتسق مع هدف المسرحية ولا يطابق حقائق التاريخ الأساسية ".(٢) أما الشاعر فاروق جويدة فيعترف أنه أدخل من عنده الكثير وخالف بعض حقائق التاريخ ، ليحقق هدفه ومغزاه من المسرحية .

****

الوحدة الموضوعية :

" الذى لا شك فيه أن مبدأ وحدة الموضوع يعتبر العمود الفقرى لبناء المسرحية ، حتى لا تأتى مفككة غير مترابطة أو متعارضة متناقضة الأحداث مما يذهب بالأثر النهائى الذى تسعى إلى توليده فى النفوس " (٣)

وقد اتسمت جميع المسرحيات – محل الدراسة – بالوحدة الموضوعية .

---

١) د. صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، ط مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ١٩٨٧ ، ص ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ .
٢) السابق ، ص ٨٠ ، ٨١ .
٣) د. محمد مندور : المسرح ، ط دار مطابع الشعب القاهرة د. ت ، ص ٩٠ .



الفصل الثاني

الحوار

يقول توفيق الحكيم : " إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمــة الحـوار .. ذلـك أن الحـوار هـو أداة المسرحية .. فهو الذى يعرض الحوادث ويخلق الشخصيات ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها وأهم ما يميز الحوار فى المســرحية هـو " التركيز والإيجـاز ، والإشـارة التـى تفصـح عـن الطبـائع ، واللمحة التى توضح المواقف ... ذلك أن ألد أعداء الحوار الإطالة والحشو .

... والحوار باعتباره أداة المسرحية تقع عليه أعباء كثيرة ، بل عليه وحده تقع كل الأعباء ... فمنه نعرف قصة المسرحية وما انطوت عليه من حوادث ومواقف ... بل عليه فوق ذلـك أن يلـون لنـا هذه الحوادث وهذه المواقف باللون الموافق لنوع المسرحية ، ولا تقف مهمة الحوار عند رسم الحوادث وتلوين المواقف ، بل هو الذى يعول عليه أيضاً فى تكوين الشخصيات ، فلابد لنا أن نعرف منه طريقة طبائع الأشخاص ودخائل نفوسهم ... فإذا قام بهذا كله كان عليه واجب آخر ، هو خلق جو المسرحية .

والعجيب فى الحوار ليس أنه يؤدى الأغراض المختلفة بمفرده ، بل العجيب أنـه يؤديـها كلـها فى الوقت عينه ، فقد يرسل العبارة من عباراته إرسالاً على لسان شخص من أشخاص المسرحية فـإذا هذه العبارة محملة بمختلف المهام ففيها إخبار بحادثة ، وفيها تكون لشخصية وفيـها خلـق لجـو ، وفيـها تلوين لروح مظلم أو مفرح"(١).

وفى الحوار المسرحى يجب " مراعاة المستويات الاجتماعية والاقتصادية والفكريــة والثقافيـة المختلفة للشخصيات بحيث تتناسب مع مستويات الحوار والتراكيب اللغوية المستخدمة فيه " (٢) .

وهناك وسائل قد يستعين بها – أو ببعضها – الشاعر المسرحى ، فيوظفـها فـى حـواره لأداء دوراً دراميا من هذه الوسائل : المونولـوج ، والأغنيـة ، والصمـت ، والوسـيط الحـوارى (الـراوى أو الكورس) .

كما أن الحوار قد تعتوره بعض العيوب التى تشكل خطورة عليه ، مثل الخطابية ، والغنائيـة ، والتقريريـة، والاتكـاء علـى السـرد والحكـى ، والحشـو والإطنـاب والفضفضـة التـى تصيـب الحـوار بالترهل.

ولكن عندما نشير إلى خطابية – مثلا – أو غنائية ، أو عبـارات تـهبط عـن مسـتوى الشـعر أو النثر فى مسرحية ما فليس معنى ذلك أن حوار المسرحية – ككـل – لـم يـؤد دوره المنـوط بـه ، وليـس معنى ذلك أيضاً أنه ابتعد عن صفاته – أو بقية صفاته – التى كان يجب أن يتحلى بها كحوار مسرحى، ولكنها ثمة ملاحظات وماعداها فالحوار حوار مسرحى لـه سماته المسرحية . وسـوف نتحـدث عـن الوسائل الحوارية التى يستعين بها الشاعر فيوظفها لأداء دوراً دراميا .

---

١) توفيق الحكيم : فن الأدب ، طـ مطبعة الآداب / القاهرة (د. ت .) ، ص ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ .
٢) د. نبيل راغب : دليل الناقد الأدبى ، طـ مكتبة غريب / القاهرة ١٩٨١ ، ص ٧١ .

المونولوج : " يعلب المونولوج دوراً مهماً فى الدراما الشعرية ، نتعرف من خلاله ملامح الشخصية وأفكارها ومشاعرها الداخلية ، فضلاً عن استخدامه فى تغيير إيقاع المسرحية وتصعيد الحدث الدرامى " (١) وقد يهدف إلى " إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجرى فى المسرحية من وقائع " (٢) ، ذلك إلى جانب إعطاء " المتفرجين فرصة سماع الأفكار التى تراود عقل الشخص ... فهو - أساساً - أداة لتوفير الوقت المسرحى ، أو قد يكون المؤلف غير قادر على تحويل ما تشعر به الشخصية إلى عمل درامى ، ولذا يسمح للشخص أن يفرج عن نفسه بالكلمات التى يستطيع المشاهد سماعها " (٣).

وظّف معظم الشعراء - محل الدراسة - المونولوج فى حوار مسرحياتهم ، فجاء المونولوج فى نصف المسرحيات تقريباً (عدد المسرحيات ثلاث وثلاثون مسرحية ، جاء المونولوج فى ست عشرة مسرحية) ، وكان أكثر الشعراء توظيفاً للمونولوج محمد إبراهيم أبو سنة ، فقد وظف المونولوج إحدى عشرة مرة فى مسرحية واحدة (حمزة العرب) والمونولوج فى " حقيقة أمره حوار داخلى بين وازعين يتنازعان الشخصية ، وصراع فى داخل النفس الواحدة ، وينطوى على كل صفات الصراع المتصاعد إلى غاية المسرحية النهائية"(٤) وهذا ما قام به المونولوج فى المسرحية ، إذ يعكس لنا حيرة الشخصية ويصور مشاعرها الداخلية ، ونظرتها لبعض الأمور ، وتقييمها لها ، كما يصور المونولوج التالى حيرة حمزة بين الاستسلام لهواه وعواطفه ، وبين الإصرار على الحرب لتحقيق مآربه التى أتى من أجلها .

حمزة (لنفسه) :

تُرى قطعتُ هذه القفار
لكى يجيئنى رسائل الهوى
من بنت ذلك الملك
من هذه العذراء مهردكار
فى كلِّ ليلة تجيئنى رسالة المتيمة
فهل أتيتُ كى أطارحَ امرأة
لواعجَ الغرام

---

١) أسامة فرحات : المونولوج بين الدراما والشعر ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ، ص ١٩ .
٢) السابق ، ص ٢٤ .
٣) د. عثمان عبد المعطى:عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦، ص ٨٤
٤) د. نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١٨ .

وهاهُم العرب
كالقَيد حول معصم المدائن
تهيأوا للفتح والغنيمة
وبعد ليلتين
تكون راية العرب
على بيوت هذه المدينة
فها هي البلاد
تخرّ تحت سيفي الطويل
فالوقتُ ليس للهوى
الوقتُ للحراب والسهام
فلتنتظر لواعج الغرام
حتى تعود للعرب
كرامة أضاعها الطّغاة والأتباع والخدم
(ينهض)
لكنهم يروون عن كمالها
ما يعجز الكلام
وعلمها وفنّها وذوقها
لكنني ما جئت ها هنا لأعشق النساء (١)

كما وظّفَ الشاعر مهدى بندق المونولوج فى ست مسرحيات من مسرحياته التسع ، كما وُظّف فى معظم مسرحيات فاروق جويدة وأحمد سويلم ، ووُظّف فى بعض مسرحيتي مهران السيد ، ووفاء وجدى ، أما أنس داود فقد وظّفه توظيفاً نادرا ، فلم يظهر إلا فى مسرحيتين [" بنت السلطان " و "الثورة "] من مسرحياته العشر ، أما الشعراء : شوقى خميس ومحمد عبد العزيز شنب ، وحسن فتح الباب فلم يوظّفوه فى مسرحياتهم .

فها هو شيح المحمودى فى مسرحية " السلطانة هند " لمهدى بندق ، يصور لنا ما يعتمل من صراع داخل نفسه حينما كان يفكر فى قتل " السلطان فرج " ، لأنه العقبة الوحيدة فى طريق وصوله إلى السلطة ، ولكن المحمودى يراه غير جدير بالقتل لأسباب ذكرت فى المونولوج

---

١) حمزة العرب ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

شيخ :

مسترسل في الغَيّ حتى
لا أكاد أرى التمايز بين أنفي   وفمي
واحسرتاه على البصيرة حين يطمسها البصر
بعضي سيغلب في النهاية كل ما كنت عليه
لو أنني ...
لو أنني اسطعت الوصول إلى النهاية
ثم أنسى فعلتي الشنعاء ، أعني ...
أعني التي ما سوف افعل
كنت انطلقت كأنني سهمٌ من القوس رمى
كنت أدعيت بأن يوم قيامتي
لم يأت أو أن الحساب أمام
رب العرش أوهام تبدّدها الجسارة
(صمت يعقبه زفرة حارة)
واحسرتاه فها أنا
ألحدتُ بالأقوال بينا فعلتي في العقل مازالت
جنينا لم أشرفه باسمي
...
(يتجول والخنجر في يده)
ها هو ذا يرقد فوق سريري ضيفا
تحميه من الخوف ملائكةُ الرحمة
وتسابيحُ التقوى وصداقةُ والده لي
بل وفضائله اللائي سيدافعن
بأعلى صوت في محكمة ضميري عنه
سيدافعن ويصرخن بأعلى صوت في
وجهي المكسوف
ماذا فعل بك المسكين ؟
أوَلَم يتصالح معك ويأمن لك ؟
لا لا ... لا أقدر .. لا أقدر (١)

ونلاحظ طول المونولوج ، ولكنه يلائم الحالة النفسية للشخصية وطبيعة الموقف • وقد يأتي المونولوج فيلون الشخصية ، ويكشف عن مكنونها ، ويشف عن أحداث مستقبلة ، ويخبر بحادثة – أو

١) السلطانة هند ، ص ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ .

معلومات ترتبط بما يجرى فى المسرحية من وقائع – ويخلق جوا ، كما فى هذا المونولوج الذى جاء على لسان " أدموند " فى مسرحية " الملك لير " لمهدى بندق .

أدموند :

مَنْ أنت يا أدموند يا ابن الحرام ؟
ومَنْ أبوك ومَنْ أخوك ؟
ابن الطبيعة أنت لا أحدا سواها أنجبك
فانزل على رأس الذين يعايرونك بالوضاعة
مثلما تنقض صاعقة على بيت هنئ
ليس لى أن أترك الشرعى " إدجار"
يرث الاسمَ والقصرَ المنيف
لا لشئ غير أنّ أباه أنجبه على الشرع الحنيف
أىّ ذَنْب كان منّى حينما استلقى أبى فوق الخليلة ؟
شهوة صرخت بجسمَىْ زانيين
فإذا بى ألج الدنيا كفأر يتسلل
وإذا الناس يقولون هذا من حرام فانبذوه
فلنر الآن الذى يفعله ذلك النذل المدنس بالكرام !
[يضيف بقلمه شيئا إلى الرسالة]
سوف تنجح حيلتى
وسيعلو ذلك المنبوذ شرعهمو البليد (١)

والمتتبع للمونولوج فى مسرحيات مهدى بندق يراه موظّفا توظيفا دراميا فائقا بارعا ، فالمونولوج عنده يكشف طباع الشخصية ، ويخبر بوقائع ماضيه أو يشفّ عن أحداث مستقبلة ، وتخلق جوّا ، ويؤدى لتصعيد الحدث الدرامى ، ومن ذلك – بالإضافة لما سبق – مونولوج " ريم " فى مسرحية " ريم على الدم " ومونولوج " هيباشا " – الذى ختم به المسرحية – فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " على سبيل المثال .

كما وظّف فاروق جويدة المونولوج – أكثر من مرة – فى مسرحية " الوزير العاشق " ، ومن ذلك المونولوج الذى يبرز ما يعتمل داخل " ولادة " من صراع وحيرة بين التضحية بنفسها وبين موت الوليد ، بعد ما جاء " ربيع " يخيرها بين الزواج منه وبين قتل الوليد فى السجن .

---

١) الملك لير ، ص ٣١ ، ٣٢ .

ولادة :

[تدور على المسرح]
ماذا سأفعل ..
ماذا سأفعل ..
إن قلت : لا ... مات الوليد ..
إن بعتُ نفسي سوف أُقتل كل يوم
أأبيع نفسي .. أم أبيع أبا الوليد
هو حب عمري .. كل حلمي في الحياة ..
وعرضي .. هل أفرط فيه من أجل الوليد ..
ماذا سأفعل .. (١)

كما وظف فاروق جويدة المونولوج في مسرحية " الخديوى " أيضا ، ومن ذلك المونولوج الذى يصوّر عذاب الضمير عند الخديوى بعد قتله لصديق أخيه من الرضاعة ، ووزيره وصديقه ويكشف المونولوج أيضا سِرّ إقدامه على القتل

الخديوى:[يدور في حزن شديد حول نفسه]
ماذا جرى للقلب ..
كيف الدم أصبح في يدى شيئا رخيصا
كيف اندفعت .. وكيف أقتل
مَنْ رعى ودّى وأخلص في عطائى
كل هذا العمر
وقطعت من جسدى أخى
وشطرت من قلبى رفيقى ..
صِدّيق يا قدرى
قد كنتَ في يوم رفيق المهد
غنينا معا حلم الشباب
والآن أصبحت النهاية بيننا جرحا
طويلا واغتراب
القلب يوصد في طريقى كل باب

---

١) الوزير العاشق ، ص ٨٨ ، ٨٩ .

فإذا هربت الآن من ذنبي
فكيف غدا سأهرب من عذابي
هل سطوة السلطان تجعلنا ضعافا
حين نشعر أن شيئا بين أيدينا يضيع
هل كبرياء المرء أحيانا تكون خطيئته
أم أن في صدّيق تكمُن بعضَ أخطائي
فأسدلتُ الستارَ على الخطايا ..
ماذا جرى للقلب .. ماذا جرى للقلب (١)

كما وظف أحمد سويلم المونولوج في مسرحية " شهريار " فنرى " مسعود " العبد يفتح غرفة ذكرياته لنعرف ماضيه البائس ، وأحواله الراهنة ، ويلقي الضوء أيضا على علاقة سيدة القصر بالعبيد والغلمان ، فالمونولوج " وسيلة لكشف ما يجول في ذهن الشخصية الواقفة أمامنا " (٢) وذلك في ص ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ .

كما وظف الشاعر المونولوج في مسرحية " إخناتون " أكثر من مرة ، ومن ذلك المونولوج الذي يفكر فيه " آي " في كيفية الخلاص من " إخناتون " ليتربع على العرش ، وإن كان المونولوج طويلا إلى حد ما ، فهو مناسب للموقف ، فالأمر جد خطير ، قائد يفكر في الخلاص من الملك ، ليتربع على عرش المملكة ، فلابد أن يطول التفكير لدراسة القرار وعاقبته ، وهذا المونولوج يضيئ لنا الشخصية من الداخل ، ويؤدي لتنمية الصراع ، ويشفّ عن أحداث مقبلة ، كما يكشف عن العلاقات الخفية بين الأطراف الهمة في المملكة .

آي : ......
لكن كيف نطيح بإخناتون ؟
هل نقتله .. فيكون خلاصا منه وممّا يدعو له ؟
(صمت)
هل نطلب منه أن يتخلى عن عرش الدولة
فإذا أصبح مسلوب السلطان لن يملك أن يفرض دعوته الدينية
وبذلك نتخلص منه ومن آتون إلهه
(صمت وتفكير)

---

١) الخديوي ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .
٢) عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، ص ٨٤ .

لكن ..

لو نقتله ..

قد ينقلب الشعب علينا ..

بل قد ينكشف الأمر .. وتحدث ثورة

لا نملك ساعتها أن نوقفها ..

(صمت)

فعلا .. فعلا .. الحل الأمثل

أن نطلب منه أن يتخلى عن عرش الدولة

فإذا رفض وعاند قيدناه وأوْدَعْناه سجن القصر

فبهذا الحل منافع شتّى بالنسبة لى ..

لن أجد الأمر عسيرا .. كى أعلو فوق العرش

فالكهنة أضمنهم .. وأسيطر بالحكم عليهم ..

والجيش معى – والجيش أوامر –

والشعب بعيد عمّا يحدث فى القصر .. وقائده حور يؤيدنى ..

هذا هو الحل .. تماما .. (١)

وتوسل بالمونولوج محمد مهران السيد فى مسرحيته " الحربة والسهم " ، وذلك فى مشهد " ديدى " فى الزنزانة ، فقد أضاء لنا هذه الشخصية من الداخل ، ويلقى الضوء على القهر والطغيان الذى يسود ذلك الزمن ، فها هو ديدى فى " حديث طويل مع نفسه ، يقارن فيه بين موقف الدفع أو السجن ، وأيهما جدير به كواحد يريد ألاّ يساعد الطغيان على الاستمرار " (٢)

ديدى : ...

الدفع أو السجن

والسجن كريه مذ رفع الإنسانُ على وجه التربة بنيان

يبغضه الحيوان ، ويلعنه الطير ، فما بالك بالإنسان

(صمت)

وإذا كان

---

١) إخناتون ، ص ٧٢ ، ٧٣ .

٢) دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى ، ص ٦١ .

وأسفت طويلا ، واستنكرت العصيان
واستسلمت لظلم السلطان
ودفعت الحصة أكثر من مرة
سنطيل حياة الطغيان
وسيمتص الذل دمانا حتى آخر قطرة
(صمت)
هل ترضى .. ؟!
هل ترضى يا رَع ؟! (١)

* **الأغنية** : وظفَ بعض هؤلاء الشعراء الأغنيةَ فى مسرحياتهم لأداء وظيفة درامية ، وإن كانت بعض الأغنيات لا فائدة لها (كما هو الحال عند أنس داود) فإن معظمها أدى وظيفة درامية ، وجاءت فى موضعها المناسب .

وكانت أكثر المسرحيات توظيفا للأغنية مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " لشوقى خميس ، إذ ضمت ثلاث عشرة أغنية ، تليها مسرحيات فاروق جويدة (مسرحية الخديوى – مثلا – بها سبع أغنيات) ثم مسرحيتى وفاء وجدى " بيسان والأبواب السبعة " (ست أغنيات) و " الشجرة " (خمس أغنيات) أما أنس داود فقد وظفها فى خمس مسرحيات من مسرحياته العشر (فى كل مسرحية أغنية)، وجاء توظيف أحمد سويلم للأغنية نادرا، كذلك مهدى بندق لم نجد له إلا أغنية واحدة فى مسرحية " ليلة زفاف اليكترا " وأحدثت هذه الأغنية التى ساقها على لسان " كليتمنسترا " رتابة فى الإيقاع وأوقفت الحركة المسرحية وأدت إلى " تجميد الموقف فى مكان وزمان كان على الحوار أن يتخطّاهما قدما تحقيقا لغاياته الدرامية " (٢) أما الشعراء محمد مهران السيد ومحمد إبراهيم أبو سنة ومحمد عبد العزيز شنب ، وحسن فتح البَاب فلم يوظفوا الأغنية فى مسرحياتهم .

فى مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " لشوقى خميس ، جاءت الأغنيات لتؤدى دورًا دراميًا فتؤدى إلى إبراز وجه القهر والطغيان ، وسبب بؤس الناس وشقائهم ، أو مدى تمسك الشخص – أو الجماعة – بمبادئه ، وسبب هذا التمسك ، كما كان يغنى إخناتون – وأحيانا تغنى معه نفرتيتى – نشيد إخناتون ذا المعانى السامية .

---

١) الحربة والسهم ، ص ٧٦ ، ٧٧ .

٢) د. يوسف حسن نوفل : تطور لغة الحوار فى المسرح المصرى المعاصر ط. دار النهضة العربية ، سنة ١٩٨٥ ، ص ١٩٥ .

ولنأخذ هذه الأغنية التى يغنيها الكورال – الممثل للشعب فى المسرحية -- " مع رحيل آخر مجموعة من أفراد الشعب تاركين مدينة أخيتاتون ، فلا معنى لبقائهم والاخطار تحاصر هذه المدينة كما أنهم خرجوا طمعًا فى المال ، أو إرضاءً لكهنة آمون ، إلا أنهم مع ذلك يحملون فى قلوبهم محبة إخناتون " (١) .

الكورال : (غناء مع توزيع الأصوات)

الزوجـــــة أخذوهـــــا غصبــــــا	**مـــن حضـــر الــزوج فـأىّ جديـــد**
والابـــــن يســـاق ولا يـــدرى	**أبـــواه متـــى أو كيـــف يعـــود**
وحقـــول الكـــثرة مـــازالت	**عطشـــى وميـــاه النيـــل تفيـــض**
والأقـــوى مَـــنْ يملـــك ســـوطا	**مـــالا ملعـــون الوجـــه بغيـــض**
يـــا ملـــك التوحيـــد أجبنـــا	**قـــل كيـــف يعيـــش المـــرء ســـعيد**
فـــى دنيـــا تشـــبه دنيانـــا	**صـــار البـــاطل فيـــها المعبـــود**
والحـــق يقـــاتل كـــى يحيـــا	**أغـــلال تخنقـــه وقيـــود**
والحـــب الحـــب بعالمنـــا	**قـــد صـــار الآن كحبـــل وريـــد**
مـــن قلبـــك يمتـــد إلينـــا	**لنعيـــش وأنـــت تمـــوت شـــهيد**
ملـــك التوحيـــد تفرقنـــا	**والظلـــم ازداد فمـــات العيـــد (٢)**

وقد وظف فاروق جويدة الأغنية توظيفا بارعا فى مسرحياته الثلاث ، ففى مسرحية " الوزير العاشق " لعبت الأغانى الخاطفة – فى نهاية بعض المشاهد – دور الراوى أو المعلق الكلاسيكى بحيث تلفت انتباه المتفرج إلى معنى ما أو صورة ما أو فكرة يمكن أن تولد مع المعنى أو الفكرة " (٣) من هذه الأغنيات الأغنيةُ التى جاءت بعد أن أبرز لنا الشاعر الصراع النفسى الذى تمرّ به ولّادة حتى ضاقت بها الدنيا ، فقد أصبحت أمام أمرين كلاهما مرّ ، إما أن تضحى بحبها ، وإما أن تضحى بالوليد فيقتل .

غناء :

السجن كبير ..
والعُمر قصير ..
أجرى والسجن يطاردنى ..
يكبر فى عينى ..

---

١) إخناتون ملك التوحيد ، ص ٩٩ .
٢) إخناتون ملك التوحيد ، ١٠٠ ، ١٠١ .
٣) من قضايا الأدب الحديث ، ص ٢٤٧ .

لو فتحوا الباب فلن أخرج
فالسجن كبير ..
أهرب من وجه السجان ..
ألمح عشرات فى وجهى ..
سجنى فى قلبى (١)

وإذا كانت الأغانى فى مسرحية " الوزير العاشق " قصيرة أو خاطفة ، فهى فى مسرحية " الخديوى " طويلة ، فالمسرحية تضم سبع أغنيات ، أغنية فى بداية المشهد الأول من الجزء الأول ، وأغنيتان داخل المشاهد، وأربع أغنيات فى نهاية المشاهد ، وهذه الأغنيات تؤكد حقيقة معينة ، أو تكون فكرة معينة ، أو تكون بمثابة استقطار نتائج المشهد أو مضمونه ، أو مبررات النتائج .

ولنأخذ هذه الأغنية التى غناها الكورال بعد قتل الخديوى لأخيه " صدّيق " الذى أراد أن يكاشف الناس بالحقائق التى لا يعرفونها عن الخديوى وحاشيته ، ولنعلم أن صدّيقا كان من أشد المخلصين للخديوى ، وأخاه من الرضاعة ، ووزيره الذى عمل فى خدمته زمنًا طويلًا ، ومع ذلك قتله الخديوى حتى لا يكاشف الناس بأخطاء الخديوى وأخطاء حاشيته .

غناء كورال :
ملعونٌ مَنْ يحكم شعبا بسياط الخوف
ملعون مَنْ يغرس يوما أشجارَ الزيف
ملعون مَنْ يخدع شعبا
ويبيع ضميره ..
ملعون مَنْ يأمن يوما غدرَ السلطان
ملعون مَنْ يسمع يوما صوتَ الشيطان
ملعون فى كل الأديان
مَنْ يقتل حلمَ الإنسان
مَنْ يقتل حلمَ الإنسان (٢)

وفى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " جاءت ثلاث أغنيات خاطفة فى نهاية المشاهد ، ولها نفس المغزى من الأغانى الخاطفة فى " الوزير العاشق " .

وفى مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدى ، قامت الأغنية بدورها فى نمو الحدث الدرامى ، فلم تكن حشوا أو ترفيها وتسلية ، بل تأتى الأغنية فى مكانها بحيث لا يمكن وضعها فى أى مكان آخر ، فهى ليست منفصلة عن الموضوع .

---

١) الوزير العاشق ، ص ٨٩ ، ٩٠ .
٢) الخديوى ، ص ١٣٣ .

ففى أغنية الافتتاح تهيئة للمتلقى لاستقبال أحداث المسرحية ، حيث تتضمن الأغنية مختصرا لهذه الأحداث ص ٦ ، وتتضمن الأغنية الثانية – فى بداية المنظر الأول من الفصل الأول – ما تمثله " بيسان " بالنسبة للبلدة وأهل البلدة ، إذ بعودتها عاد الخصب والنماء والسعد للشعب ، فهى رمز الخصب والنماء .

مجموعة من الشعب فى رقص وغناء :

بيسان عادت للبلاد
والخصبُ عاد والفرح عاد
والسعدُ رائح وغاد
فليسعد الشعبُ الحزين
فلا بكا ولا أنين
عادت رجاء الكادحين
والخير عمّ كل دار
أعطى الكبار والصغار ومرّ عهد الانتظار
فالخصب عاد والفرح عاد
بيسان عادت للبلاد
بيسان عادت للبلاد (١)

ولذا فإن اختطاف " بيسان " فجيعة للشعب ، إذ بغيابها يغيب الخصب والنماء ، وهذا ما تصوره الأغنية الثالثة فى بداية المنظر الخامس من الفصل الأول .

وكما افتتحت الشاعرة مسرحيتها بأغنية اختتمتها بأغنية ، وفعلت ذلك أيضا فى مسرحية " الشجرة " فقد افتتحتها بأغنية واختتمتها بأغنية ، وأغنيات مسرحية " الشجرة " ذات صلة بالموضوع والحدث الدرامى ، إذ تؤدى بالحدث إلى التطور ، وتحمل معانى عميقة تحقق هدف المسرحية ففى أغنية الختام مغزى المسرحية والهدف منها ، وهو العمل من أجل الحفاظ على هذا الوطن - " الشجرة " فى المسرحية – وحمايته من الضياع ، العمل من أجل تحقيق السعادة لنا ولأطفالنا .

الرجل :

من أجل ملايين الأطفال
من أجل الشجرة

---

١) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٧ ، ٨ .

وغصون تحلم بالأوراق
تحلم بالماء وبالخضرة
وبريق الأمل بمستقبل
نصف قضيتنا تفكير
والنصف الآخر فعل (١)

أما الأغنية عند أنس داود فكانت ذات فائدة فى مسرحية " بـهلول .. المخبـول " فالأغنيـة التـى جاءت فى بداية المسرحية وظفت لصالح المسرحية وبنائها ، إذ تكشـف أو تنبـئ عـن الموضـوع الـذى ستتناوله المسرحية وهو أقوال بهلول المخبول ، ووجوب عدم مؤاخذته لأنه مخبـول ، وهـذا مـا يقولـه بهلول عن نفسه طوال المسرحية ، وبعد نقده اللاذع لحاشـية السلطان ، وهـو مـا تقولـه الأميـرة أيضـا عنه، وما يقوله السلطان لتهدئة الحاشية التى تثور لنقده اللاذع .

كما تتبئ الأغنية عن الصراع الذى سيحدث ، والذى سيكون بهلول طرفا فيه ، ولذا تلتمـس لـه العذر لأنه مخبول

الأطفال (غناء) :

إن جاءكم بهلول
الهزأة الجهول
فلتقرعوا الطبول
......
ولتتركوا بهلول
يقول ما يقول
فإنه مخبول

بهلول : (راقصا ومتغنيا بينهم)

ولتتركوا بهلول
يقول ما يقول
فإنه مخبول (٢)

---

١) الشجرة ، ص ٦٢ ، ٦٣ .
٢) بهلول .. المخبول ص ١٩٥ (الأعمال الكاملة)

وجاءت هذه الأغنية أيضا فى نهاية المسرحية لتبرئ " بهلول " مما قد يلحق به من عقاب لنقده اللاذع للسلطان وحاشيته .

أما فى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " فالأغنيات لا فائدة لها دراميا ، بل تجعل المشهد فاترا مثل الأغنية التى جاءت فى المشهد الأول من الفصل الأول لا تفيد إلا فى معرفة اسم الشاعر ، وهذا كان يمكن أن يعرف عن طريق الحوار ، وكذلك أغنية المشهد الأول من الفصل الثانى لا تفيد شيئا فى البناء الدرامى ، أما أغنية الفصل الخامس فتؤدى وظيفة درامية فى نمو الصراع المستتر بين السلطان والشاعر من جهة ، وبين السلطان والأميرة من جهة أخرى .

وفى مسرحية " الشاعر " ، فى القسم الخامس (العودة) أغنية الفتيات (الجوقة) التى يتساءلن فيها عن سر الحب ، وتسأل العاشقةُ الأمَ عن سرّ الحب ، وتسأل الأمُ الحبَّ ، ويسأل الحبُّ المحبوبَ ، ويسأل المحبوبُ العاشقةَ المعشوقة ، التى تتوجه بالسؤال ثانية للأم ، هذه الأغنية لا علاقة لها بأحداث القسم الخامس (العودة) ولا تؤدى وظيفة درامية ، فهى أغنية منفصلة يمكن بترها أو وضعها فى أى مكان آخر .

كذلك أغنيات " حمّاد " الفكاهية فى مسرحية " الصياد " لأنس داود أيضا لا قيمة لها دراميا بل تؤدى إلى تعويق الخط الدرامى ، فهى أغان سطحية لا عُمق فيها ، ولا مغزى لها وتهبط عن مستوى الشعر بل عن مستوى النثر الفنى وشملت الصفحات من ص ٦٧٥ حتى ٦٧٨ ، ومنها

حماد : كنا فى الكتاب كتبنا أن الكتكتوت يقوت القرية لا البسكوت

(متوجها إلى عباس)

هل تدرك يا صعلوك مغاليق الملكوت

(ثم إلى ظافر)

أم تملك عقلا ليس أقل قليلا من عقل البرغوت

توت توت .. توت توت

الجميع : تـــــوت تـــــوت .. تـــــوت تـــــوت

وإن كانت أغنية الختام فى مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم فيها بساطة ومباشرة – على حد تعبير د. مصرى حنورة – فإن الأغنيات التى تضمنتها مسرحية " الفارس " كان لها دورها الدرامى فليست حشوا أو ترفيها ، فقد جعل الشاعر المشهد الثالث من مسرحيته أغنية واحدة – وهو أقصر مشهد مسرحى إذ جاء فى صفحة واحدة ص ٧٣ – يعلق بها الكورال على الأحداث ، ويقدم النصح لعبلة .

الكورال :

مَنْ يغزو قلبك يا عبلة

مَنْ يملك منك الحب

مَنْ يأسر قلبك يا عبلة

مَنْ يركب متن الصعب

هذا محبوبك يا عبلة

هذا عنترة الصلب

لا صوت سواه يا عبلة

لا سيف سواه فى الحرب

كونى جانبه يا عبلة

يمنحك السلوة والقلب ... (١)

وفى الأغنية التى ختم بها الشاعر المسرحية يستقطر الهدف من المسرحية ، والمعانى التى خرجنا بها .

الكورال :

هل يملك سيفٌ مأفون

تغييرَ الحُلم

هل تملك كفٌ سوداء

إخماد العزم

هل يملك وجهُ مذموم

إسقاط النجم

الفارس يحيا محمودا

لا يرضى الظلم

الفارس ليس الجهل وليس الهزل

وليس الوهم

لن يملك سيفُ مأفون

تغييرَ الحُلم

لن تملك كفٌ سوداء

إغمادَ السهم

الفارس هذا قدر الأمس

وقدر اليوم ! (٢)

---

١) الفارس ، ص ٧٣ .

٢) السابق ، ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

* **الصمت :** الصمت الدرامـي " هـو هـذه اللحظـات مـن الصمـت التـي تـرد فـي الحديـث بيـن شخصيتين ، أو فى مونولوج الشخصية الواحدة مع نفسـها ... وهـو هنـا ليـس صمتًـا تفرضـه الطبيعـة الخاصـة المتنامية للحوار فقط، بقدر ما هو صمـت يسـاهم فـى تصعيـد الفعـل الدرامـى وتـأكيده ، وفـى الوصول بالتوتر الدرامى إلى ذروة قد لا يستطيعها الكلام .. فهو ليس صمتا مفرغا من الدلالة .. أو هو مقتضى حال لحظة يصل إليها الحوار بين شـخصين بـالتداعى المنطقـى لتنـامى الحـوار بينـهما بشـكل مباشر .. بل هو صمت مقصود لشحن اللحظة التى يرد فيها بمنتهى الحسّ بـالتوتر والانفعـال والتـأثير الدرامى .. وبالتالى فهذه اللحظات التى يرد فيها هذا (الصمت) لا تجعله مجرد صمت عادى .. بل هو منهج أعمق للحوار .. أو هو حوار عن طريق الصمت .. يملك أن يقول مالا يقوله الحـوار الصريـح .. هو صمت متكلم بفتح الطريق لعشرات الإيحاءات الدالة .. والتفجرات الكامنة ..

كما قال تشيكوف نفسه : " لست أدرى لمـاذا يحدث كثيرا ألا يحسـن التعبير عـن السـعادة أو الشقاء الكبيرين إلا بالصمت .. وأن العاشقين ليزدادان تفاهُمًا حيـن يصمتـان .. " هـو إذن ليـس صمتـا مصمتًـا .. وإنما هو هنا صمت درامى متفجر بالمعنى والمغزى .. صمت تعبيرى " (١)

كان أكثر الشعراء توظيفا للصمت محمد مهران فى مسرحية " حكاية من وادى الملح " فكثيرا ما نجد كلمات : " لحظة صمت " ، " يصمت " ، " صمْت " ، يصمت برهـة " وكـان الصمـت يـؤدى وظيفة درامية كتهيئة النفس لتغيير دفة الحوار ، أو ليعبّر عن القلق والتوتر والحيرة تجاه موقف معيـن أو شخصية معينة ، هذا بالإضافة إلى تصعيد الحدث الدرامى .

ولنأخذ هذا الموقف من " جحوتى " حين علم بتمرد " أخنوم " وإصراره علـى الوصـول إلـى حقه ، وهو رجل بسيط من عامة الشعب .

جحوتي : لكن ...
" يصمت . ثم يواصل "
مَنْ هذا الأخنوم ؟
حتى يتحدّانى !!
وأنا الرجلُ الأول
فى حاشية الرجل الأول
أعظم عظماء القصر
وسمير الفرعون الأعظم

---

١) ماجد يوسف : فن المسرح عند تشيكوف طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص ٦٧ ، ٦٨ .

" يصمت ثم يواصل "

ما يقلقني ليس الموقف في ذاته

لكن أخشى أن يتكرر

" يصمت لحظة "

لم أسمع طيلة عمري

أن حقيرا رفع الوجه بحضرة أسياده

لا في أهناسيا ، أو أقليم آخر

" ثم محدثا نفسه "

هل هذا إرهاص ونذير ؟ (١)

والمتتبع لمواضع الصمت في المسرحية يجده أدى وظيفة درامية تخدم الحوار ، كما وظف الشاعرُ الصمتَ في مسرحية " الحربة والسهم " أيضا ، ولكن ليس بنفس الكثرة في " حكاية من وادى الملح " وقد ظهر الصمت – مؤديا دوره الدرامي – في مونولوج "ديدى " ، ص " ٧ " من هذا الفصل

أما الشعراء مهدى بندق ، وأحمد سويلم ، وفاروق جويدة ، فقد جاء توظيفهم للصمت قليلا في مسرحياتهم ، ولكنه أدى وظيفته الدرامية أداء بارعًا .

فقد وظفه مهدى بندق في مسرحياته " السلطانة هند ، " ومقتل هيباشا الجميلة " و " ريم على الدم " وقد ظهر " الصمت " – مؤديا دوره الدرامي – في مونولوج شيح المحمودى الذى ذكرناه في ص ٣ ، ٤ من هذا الفصل ، في مسرحية " السلطانة هند " .

وفي مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " يؤدى الصمت وظيفة درامية عظيمة في قولها التالي :

هيباشا :

(بصوت خافت ترد عليه وكان قد خرج)

الباعث أقوى مما تتصور يا أورينت

إن لم ينقذني أهلي فلمَنْ أحيا وبمَنْ ؟!

(صمت تام مريب) (٢)

فالصمت هنا يؤدى وظيفة درامية أبلغ مما يؤديها الكلام ، فقد بلغت من الحالة الشعورية اليائسة والحيرة الشديدة إلى ما يجعلها تسلم بعدم جدوى الكلام ، فالصمت هنا يحمل دلالات عديدة ، فالباعث عندها – الذى يدفعها إلى التضحية بنفسها – أقوى وأعمق ويحتاج إلى تفسير كثير ، كما أن

---

١) حكاية من وادى الملح ، ص ٢٦ .

٢) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ١٣٧ .

توضيح موقف أهلها منها يحتاج إلى توضيح أكثر – إذ أن عدم الوعى هو الذى دفعهم لأن يطالبوا بموتها مع أنها كانت تكرس حياتها لخدمتهم ، ولكنهم لم يفهموا ذلك – ليس فى هذا الموقف مجال لتفسير ما آل إليه حالها ، ولذا صمتت عن كل ذلك ، ليصبح الصمت حاملا لدلالات كثيرة ومتفرعة قد لا يؤديها الكلام .

كما أدى الصمت وظيفة درامية أيضا فى حوار " باهر " – فى مسرحية " ريم على الدم " – الذى يبين فيه عجزَه أمام امرأته " ريم " وعدم إحساسه برجولته وحريته ، وكم هو مهزوم فى داخل نفسه أمام امرأته ، نراه بعد ذلك – بعد بيان هذا الإحساس المرّ – يصمت صمتا ثقيلا ، ص ٦٧ من المسرحية .

كما وظّفَ أحمد سويلم الصمتَ فى مسرحية " شهريار " ، ومسرحية " إخناتون " ، ولنأخذ هذا الحوار من مسرحية " شهريار " .

مسرور :

ما لكِ يا سيدتى مهمومة
(صمت)
إنّ بنفسى أمرًا يُدهشنى ويحيرنى
(صمت)
أنتِ ..
أنتِ ابنةُ رجل فاضل ..
فلماذا يفعل مولانا السلطان
ما يفعله بك .. (١)

فالصمت هنا يؤدى وظيفة يحتمها الموقف لتغيير دفة الحوار ، أو ليناسب الأنتقال من مجرى حوارى إلى مجرى حوارى آخر – هذا بالإضافة إلى كيفية الحوار نفسه – مع مراعاة أن هذا عَبْدٌ يتحاور مع سيدته ، ويريد أن يعرف منها أمرا بالغ الحساسية – وهو سر معاملة السلطان لها بهذه القسوة وهذا القهر – ولذا فهناك الحذر فى الحوار الذى يعبّر عنه الصمت .

كما وظف أحمد سويلم الصمت توظيفا جيدا أيضا فى مسرحية " إخناتون " ، وقد وضح ذلك فى *مونولوج* " آى" الذى ذكرناه فى ص ٧٠٦ وهو يفكر فى كيفية الخلاص من إخناتون ، فقد جاء هذا الصمت فى المونولوج أكثر من مرة ، ليعبر عن جو التخطيط والتدبير الذى قد تتداخل فيه الأفكار ، وقد يبطل الفكرةَ توقعُ نتيجتها وهكذا .:. هذا الجو الذى يحتاج إلى التمهل والتؤدة ودراسة العواقب عبّر عنه الصمت .

---

١) شهريار ، ص ١٥٩ .

أما فاروق جويدة فقد وظف الصمتَ خيرَ توظيف أيضا في مسرحية " الوزير العاشق"" فجاء الصمت عاملا مؤثرا في تغذية التصاعد الدرامي من خلال تطور المواقف المسرحية " (١) ولنأخذ هذا الحوار – الذي يعقبه " فترة صمت " – بين " ربيع وولادة " فقد ذهب ربيع ليساومها على حياة الوليد في مقابل زواجها منه ، وها نحن نرى " ربيع " يدخل على " ولادة " قصرها .

ولادة : ماذا تريد الآن خبّرني .. وإلا ..

ربيع : ماذا تفعلين ..

ولادة : حراس بيتي يطردونك ..

ربيع :

(بوقاحة) حراس بيتك

(ضاحكا)

حراس بيتك من رجالي إن أردتُ الآن

ألقي بالمليكة خارج الأسوار عارية

يراها الناس في كل المدينة ..

ومضيت في كل الشوارع أشهد الأحياء

أنّ رجالَنا وجدوا الأميرةَ في الفراش

وليس يعني مَنْ يكون على فراشك

حارس أو سائق .. أو بائع .. (٢) "فترة صمت "

هذا الكلام موجّه لمليكة الأندلس السابقة ، بنت العز والجاه والسلطان ، والمتحدث إنسان شرير ، في موقف صعب ، يهدد ويتوعد ، فكان لابد من الصمت ، الذي هو أبلغ من الكلام في هذا الموقف ، لخلق جو من التوتر الدرامي الذي يصل إلى ذروة قد لا يؤديها الكلام ، هو صمت " يفتح الطريق لعشرات الإيحاءات الدالة .. والتفجرات الكامنة " (٣)

أما الشاعر أنس داود فقد وظفه توظيفا نادرا – وظفه في مسرحية واحدة من مسرحياته العشر – وذلك في مسرحية " الصياد " إلا أنه وظفه توظيفا بارعا – في أكثر من موضع – فقد لعب الصمت في نهاية المسرحية دورا دراميا لا يؤديه الكلام ، إذ كان يحمل دلالات كثيرة ، وتفسيرات أكثر ، يدور

---

١) د. سامي منير عامر : من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح ، طـ منشأة المعارف ، الإسكندرية ١٩٨٧ ، ص ٨٠ .

٢) الوزير العاشق ، ص ٨٣ ، ٨٤ .

٣) فن المسرح عند تشيكوف ، ص ٦٨ .

هذا الحوار بين "ظافر" و " معشوق " بعد أن جلس فوق كرسي العرش رجلُ مجنونٌ متغطرس ، أحمق ، غبى ، غير مؤهل للحكم ، فكان فى ذلك إجهاض للحُلم ، مما سبَّب لهما يأسًا شديدًا

ظافر :

مجنون آخر يركب فوق رؤوس الخلقِ

ماذا يحدث بعد الآن

معشوق :

لا أدرى

[فترة صمت]

ظافر :

حرمتها الأقدار الخضرة والظل

معشوق :

تلك الأم المعبودة

[فترة صمت]

ظافر :

أَوَ لا تبصرنى .. فكّ إسارى

معشوق :

ولماذا ؟

ظافر :

لا أدرى

[كل منهم فى عالمه .. كأنه يحدث نفسه]

معشوق : القمع الهمجى

ظافر : الفوضى

[فترة صمت]

ظافر : هل فى حلم

معشوق : فى كابوس

[فترة صمت]

ظافر : ماذا نفعل بعد الآن

معشوق : لا أدرى

[معشوق يذهب إلى حيث كان مقيدا]

فكرة

ظافر : ماذا ؟

معشوق : دعنى أتقيد بجوارك

[يقيد نفسه .. وفى صمت يدليان رأسيهما كمشنوقين] (١)

وهناك بعض الشعراء الذين لم يوظفوا الصمت فى مسرحياتهم وهم محمد إبراهيم أبو سنة ، وشوقى خميس ، ووفاء وجدى ، ومحمد عبد العزيز شنب ، وحسن فتح الباب ، وإن وجد لديهم فهو نادر جدا ولم يؤد وظيفة درامية .

*** الوسيط الحوارى (الراوى أو الكورس) :**

وظف معظم الشعراء الوسيط الحوارى (الراوى أو الكورس) فى مسرحياتهم – وإن كان نادرا عند بعض الشعراء مثل مهدى بندق – وكانت أكثر المسرحيات توظيفا للوسيط الحوارى مسرحية " الثورة " لأنس داود ، ومسرحية " الوزير العاشق " لفاروق جويدة ، ومسرحية " إخناتون" لأحمد سويلم .

فى مسرحية " الثورة " يفتتح الشاعر مسرحيته بالجوقة ، فنراها فى بداية الفصل الأول تلقى الضوء على الأحداث والمأساة التى كان يمر بها الشعب المصرى قبل الثورة ، ومعاناة الشعب تحت حصار القهر والجوع ، واستنزاف الحلفاء لقوى الشعب وثرواته أثناء الحرب . والهدف من أقوال الجوقة هو التقديم للعمل " بشكل يهيئ المتلقى نفسيًّا للأحداث ، ويدفعه فى الوقت ذاته إلى المشاركة ، ولا تعنى المشاركة هنا أن يقوم بدور فى أحداث طواها التاريخ ، ولكنها تعنى أن تكون هذه الأحداث ماثلة للعيان ، قوة دافعة إلى تعميق الوعى"(٢) .

والجوقة فى الفصل الأول مقسمة إلى ثلاث " مجموعات : أ ، ب ، جـ دون ضرورة لهذا التقسيم لأن الأقوال التى تأتى على لسانها أقوال واحدة تدور فى إطار واحد وفى محتوى واحد " (٣) .

وبعد أن أدت الجوقة دورها فى توضيح الأحداث التى عاناها الشعب قبل الثورة وتهيئة نفسية المتلقى للأحداث القادمة اختفت الجوقة ، ولم تظهر طوال الفصل الأول ويفتتح الشاعر الفصل الثانى بالجوقة أيضا التى تعمق المأساة التى عاشها الشعب أثناء الحرب على أمل الاستقلال ، خاصة وأن الحلفاء قد استنفذوا كل قواه وثرواته ، وتساقط مئات الآلاف من أبناء الشعب تحت سياط الذل والمهانة والقهر والعمل الشاق

مجموعة (ب) :

وهناك فى قلب الصحراء تهاوى ذاك الجمع
الحاشد فى إعياء

١) الصياد ، ص ٧٢٢ (الأعمال الكاملة) .
٢) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٣١ .
٣) السابق ، ص ١٣١ .

يشتغلون صباح مساء

فى أقسى الأعمال

فى حفر الأرض ، وتمهيد التربة ، فى حمل الأثقال

فى نقل سلاح ، عَلْف دواب فى إعداد طعام السادة ،

فى جلب الماء

وتساقط فى قلب الصحراء

فى سيناء مئات الآلاف .. سياط المستعمر

تجلدهم ، يجلدهم قيظ الصيف ، وقر الصحراء

...

ها هى " مصر " الحافلة بأسرار التاريخ ، وأسرار

اليقظة .. تبعث ببنيها الشرفاء

لجلاء الأعداء

ها هى تطلق صيحتها الغضبى كرعيف الدم

فى وجه المحتل وفى كل الأجواء

" الجلاء التام ، أو الموت الزؤام "

[يتقدم أحد أفراد الجوقة خطوة أمام زملائه ويهتف] :

الجلاء التام أو الموت الزؤام (١)

وتمهد الجوقة المتلقى للثورة التى انفجرت كالبركان .

والجوقة فى الفصل الثانى مقسمة إلى مجموعتين : أ ، ب ، ولا ضرورة لهذا التقسيم ، خاصة وأن المؤلف جعل الجوقة مشاركة فى أحداث الفصل الثانى كله ، ولم يقسمها إلى مجموعتين داخل الفصل ، بل جعلها مجموعة واحدة ، لأنها تقوم بدور واحد ، وتتكلم فى إطار واحد ، ومحتوى واحد .

فشاركت الجوقة فى الأحداث بحوارها الذى أصبح جزءا من موضوع المسرحية ، فلم يقتصر دروها على التعليق فقط ، بل أصبحت شخصية مشاركة تمثل ضمير الشعب ، فبعد أن أعلن سعد زغلول للسير ريجنالد أن الحق فوق القوة ، وردّدَ همامُ ذلك القولَ ، تشارك الجوقة بهذا الحوار الذى يؤكد كلام سعد ، ويعبر عن نبض الشعب .

الجوقة :

الحق فوق القوة

---

١) الثورة ، ص ٢٥١ (الأعمال الكاملة) .

وإرادة مصر اليوم : سقوط حمايتكم ، وجلاء قواعدكم ..
ترفض كل وجود للغاصب والمحتل
وتريد الحرية ، والحق ، ونشر العدل
وتريد سقوط الإجراءات الاستثنائية ، وإتاحة كل
الفرص ليزدهر الفكر (١)

وتقاطع السير ريجنالد حين يهدد ويتوعد ، بعد رفض رشدى باشا لرئاسة الوزارة .

الجوقة : [مقاطعة]

لا نقبل بالتهديد ولا نعبأ
نعرف أن نثبت عند المبدأ (٢)

فقد شاركت الجوقة فى الأحداث خمس عشرة مرة فى الفصل الثانى ، هذا بالإضافة إلى تعليقها على الأحداث ، أما الجوقة فى الفصل الثالث فهى مجموعة واحدة تروى اندلاع الثورة فى ربوع مصر من مدن وقرى وكفور ونجوع ، ورفض الشعب – بعنف - للذلة والاستسلام ، ولم تظهر طوال الفصل الثالث إلى نهاية المسرحية .

فقد قامت الجوقة فى هذه المسرحية بكل الأدوار التى يمكن لها أن تقوم بها من تقديم للأحداث وتعليق عليها واشتراك فيها ، وبهذا انقسمت الجوقة إلى ثلاث مجموعات فى الفصل الأول وقامت بدورها التقليدى من راوية للأحداث ، وتهيئة المتلقى للأحداث القادمة ، وفى الفصل الثانى انقسمت إلى مجموعتين ، واشتركت فى سير الأحداث ، بالإضافة إلى دورها التقليدى من إظهار لخلفية الأحداث ، وفى الفصل الثالث أصبحت مجموعة واحدة غير مقسمة ، وتقوم بدورها التقليدى من رواية للأحداث .

واشتراك الجوقة فى الأحداث لا يعنى " أنها إحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ؛ لأن المفترض أن الجوقة لا تشترك فى الصراع الدائر بين الشخصيات على خشبة المسرح (حيث صنع الفعل) بل يلزم الحياد التام ، وتبقى فى مكانها على الأوركسترا (حيث مراقبة الفعل) وبهذا تعتبر من الوجهة الفعلية خارج الأحداث مهما اشتركت فى الحوار " (٣)

وقد وظف أنس داود الجوقة فى مسرحية " بنت السلطان " ، وجعلها تقدم للعمل ، وتعلق على الأحداث، ومن الجوقة – التى تنقسم إلى مجموعتين – عرفنا أن المسرحية مقسمة إلى قسمين :

---

١) الثورة ، ص ٢٥٩ .
٢) السابق ، ص ٢٦٣ .
٣) د. محمد حمدى إبراهيم : نظرية الدراما الإغريقية ، ط دار نوبار للطباعة ، القاهرة ١٩٩٤ ، ص ٦٩ .

قسم يمثل الحكاية كما رويت ، وفيه يدين الأميرة التى تسلّم مفتاحَ الحصن للجملد – عدو أبيها الذى منّاها بأمانى كاذبة – وهى تعلم أن أباها مقتول بسبب هذا الفعل ، وهذه هى شهوة الأميرة وحقد الجلمد ، والقسم الثانى – الذى يمثل الحقيقة – الحكاية كما حدثت وتدين العبد " كافور " الذى خان سيده " الضيزن " فقتله واستولى على الحصن وأصبح السلطان .

ويرى الدكتور أحمد السعدنى . " أن هناك قلقا فى دور الجوقة بمجموعتيها . فهى مرة تفهم الأحداث كما لفقتها أوراق الكتب الصفراء وتعلق عليها ولا تنفيها ومرة أخرى تفهم المأساة كما تصورها المؤلف فى القسم الثانى معبزا عن موقفه ورؤيته المكملة للقسم الأول ، وتعلق عليها أيضا .

كما أن إشارة الجوقة إلى دور الشخصية فى العمل ونعتها له بنعوت مختلفة ، إقحام على البناء الدارمى فى العمل – وتوجيه لمشاعر المتلقى – وهو ما يتنافى مع طبيعة الدراما من ناحية . ومع ما يريده المؤلف من دور لها من ناحية أخرى ، تقول الجوقة عن كافور : " كافور العبد ، الغائص فى دنس الشهوة حتى أذنيه ، الواغل فى دم سيده " الضيرن " ... وعبرت عن شعورها تجاه الأحداث بشكل يدفع المتلقى إلى تشكيل شعور معين وموقف معين إزاء الأحداث " (١) .

ثم تختفى الجوقة لتعود فى بداية المشهد الثانى معلقة على عودة " كافور " بعد خيانته لسيده " الضيزن " واستيلائه على مفتاح الحصن وخاتم سيده ، وبالتالى أصبح هو السلطان ، ليتغير مجرى الأحداث بعد أن أصبح العبد سلطانا .

كما وظف أنس داود الوسيط الحوارى فى مسرحية " الشاعر " ومسرحية " البحر " أيضا ، فى مسرحية " الشاعر " اشتركت الجوقة فى أحداث المسرحية ، وإن كان تقسيمها إلى مجموعتين : أ ، ب لا ضرورة له أيضا ، كما هو فى ص ٦١٠ من المسرحية .

أما دور الجوقة – التى كونها الجمهور تلقائيا – فى مسرحية " البحر " فهو دور ساذج ولا فائدة له دراميا ، بل يُعتبر حشوا لا فائدة منه ، وذلك فى ص ٧٤٠ ، ٧٤١ من المسرحية .

وفى مسرحية " الوزير العاشق " لفاروق جويدة قام الوسيط الحوارى (الراوى أبو حيان) بجميع الأدوار من تقديم لأحداث المسرحية ، وتعليق عليها واشتراك فى الأحداث ، فى بداية المسرحية هدف الكاتب – عن طريق السرد الذى يقوم به أبو حيان – " إلى تقديم بعض الجوانب التاريخية التى تبرز ملامح زمن الفترة التاريخية التى يقع فيها الحدث ، ولهذا أصبح السرد حينئذ استعادة لهذه الفترة ، وتصويرا لها فى آن " (٢)

---

١) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٧٢ .

٢) مجلة فصول : المسرح والتجريب (الجزء الثانى) المجلد الرابع عشر . العدد الأول ١٩٩٥ ، ص ٣٠٢ من مقال " التجريب فى مسرح محمود دياب " لسامى سليمان أحمد .

فالوسيط الحوارى فى المسرحية راويا – يقوم بدور القص وإضاءة الأحداث – بالإضافة إلى اشتراكه فى الأحداث فهو إذًا " يقوم بدور مزدوج من تمثيل وقصّ للحدث ومشاركة فيه أو شاهد عليه" (١) .

فبعد أن بين الراوى ملامح الفترة الزمنية التى يقع فيها الحدث ألقى الضوءَ أيضا على قضية الشاعر الذى اختار السيفَ لتحقيق مآربه ، ونجد أبا حيان – أيضا – مشاركا فى الأحداث ، فها هو ابن زيدون يحاوره حولَ ذهابِه للأمراء ، ليقنعهم بالاتحاد وعدم التفرق ، ليواجهوا عدوَّهم المتربصَ بهم وبدينهم ، وكذلك ليحاربوا القهرَ والفقرَ الذى انتشر فى ربوع الأندلس ، ويقتنع أبو حيان برأى ابن زيدون ، لأنه يعى الواقعَ الأليمَ الذى تعيشه الأندلس .

أبو حيان :

اذهبْ إليهم علّهم يتدبرون ..
اذهب إلى الحكام وادْعُهم لجمع الشمل
إنى أرى طيفَ النهاية يقترب ..
اذهبْ إليهم قل لهم ..
إن المآذن والمساجد فى خطر ..
أعراضُنا .. تاريخُنا .. أمجادنا ..
الكلُ سوف يضيع .. سوف يضيع .. (٢)

وتتضح مشاركته الفعالة فى كل الأحداث ، وتقييمه للمواقف فى المسرحية كلها ، فهو يدرك مأساة ابن زيدون ، ومأساة قرطبة أو الأندلس كلها ، فنراه فى نهاية المسرحية يفسر نهايتها ، ويعلق على أحداثها ، فهو يمثل " الجوقة والمؤرخ والضمير الحى للجماعة ".

أبو حيان :

تاريخُنا قد بيع جهرا فى شوارع قرطبة
الأرضُ بيعت من زمن
والناسُ لا تدرى الثمن

ولادة :

حكّامنا باعوا الوطن ..

---

١) تطور لغة الحوار فى المسرح المصرى المعاصر ، ص ٢٢٢ .
٢) الوزير العاشق ، ص ٢٥ .

يا حسرتاه على العرب

حكامنا باعوا الشعوب بلا سبب ..

أبو حيان :

لا .. بل هنا يقع السبب

الكل يحلم أن يكون هو الزعيم .. (١)

والى جانب أبى حيان الراوى فى المسرحية كان يوجد " كورس " أيضاً ، ولكن كان دوره محدوداً ففى تقديم المسرحية تشترك مع أبى حيان بقولها " الله أكبر " فقط ، وفى المشهد الأخير تضـىء الجوقة – أو الكورس – الأحداث ، إذ تفسر ما حدث من ربيع ، وتعرف أن الشعب ضحية جهل الأمراء .

ولادة :

أتصدقون بأن سمساراً يقود الجيش ..

يبيع أسلحة .. وأمجاداً .. وأوطاناً ..

ويجهل مايبيع

الكورس :

لا .. ليس يجهل ما يبيع ..

فالناس تعرف ما يباع

أوطاننا .. أعراضنا بيعت هناك ..

......

ولادة : والشعب

الكورس : يذهب للجحيم (٢)

فالكورس يعتبر " المشاهد المثالى الذى يفسر رسالة المؤلف للجميع " (٣)

وكما بدأت المسرحية بأبى حيان ، كذلك تنتهى به إذ يمثل ضمير الجماعة التى تأسى لضياع الأرض والدين فى حماس يظهر غيرته على الإسلام ، ويثير العاطفة الدينية للجمهور .

أبو حيان :

أنا يا رسولَ اللهِ أبكى

---

١) السابق ص ١٢٦ .

٢) السابق ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

٣) د. فوزى فهمى أحمد : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ٢٧ .

حيث لا يجدى البكاء

ماذا يفيد إذا بكيت العمر

والناس ترحل ..

تترك الأمجاد والوطن العظيم (١)

ويختتم المسرحية ، وهو يبكى ويصيح ، ومعه ولادة والشعب

الله أكبر لن تغيب

الله أكبر لن تغيب

الله أكبر لن تغيب (٢)

أما الجوقة فى مسرحيتى " الخديوى " و" دماء على ستار الكعبة " فقد اقتصر دورها على الأغانى الخاطفة فى نهاية المشاهد ، أو داخلها ، وفى بدايتها أحياناً ، وقد سبق توضيح فائدة هذه الأغانى الخاطفة عند حديثنا عن الأغنية ص ٩ ، ١٠ .

كما وظف أحمد سويلم الوسيط الحوارى فى مسرحية " إخناتون " خيرَ توظيف ، فقام الراوى – ومعه الكورس – بكل الأدوار التى يمكن له أداؤها ، فقدم للمسرحية بإلقاء الضوء على الفترة الزمنية التى تقع فيها الأحداث ، ويعلق على الأحداث ، ويشترك فيها ، ويقدم مبررات وأسباب للأحداث أو المواقف ، كما يقوم بسرد بعض الأحداث والأخبار اختصاراً للوقت وإضاءة للحدث ، حتى يكون القارئ أو المتفرج على وعى بما يحدث ، وأحياناً يروى الراوى حدثاً أو خبراً يخلق به جوا من التوتر ، ويدفع بالحدث فى اتجاه الذروة ، كما فى هذا الموقف .

الراوى : من يومين

حضر إلى قصر الفرعون أخوه ولىّ العهد سمنخ كارع

كان بطيبة يقضى بعضَ شئونه

وهناك

وقف على أخبار الفتنة ..

كيف يُحرّض كهنةُ آمون الشعبَ على إخناتون .. تحت ستار الدين

وكيف يُلبّى أعوانُ الكهنة من نواب الشعب .. وحكام ولايات الشرق

دعوةَ كهنة آمون .. ضد الفرعون (٣)

---

١) الوزير العاشق ، ص ١٢٧ .

٢) السابق ، ص ١٢٨ .

٣) إخناتون ، ص ٧٨ .

كما وظف أحمد سويلم الكورُس – أو الكورال – في مسرحية " الفارس " ، لتعلق على الأحداث غناءً أو حواراً – وتستقطر النتائج والعِبَر والمواعظ ، والمغزى من المواقف أو المشاهد ، كما في ص ١٠٠ ، وص ١١٣.

أما دور الراوي في " حكاية من وادي الملح " – وخاصة في الفصل الثاني من ص ٥٠ إلى ص ٦٢ – فيقول عنه د. مصطفى عبد الغني كان الشاعر : " يستخدم الراوي استخداماً عشوائياً غير مبرر مع عدم فاعليته دون أن يلعب دوراً حياً في النص " (١) فنراه يتدخل أثناء حوار الفلاح مع حجوتي بلا داع أو مبرر .

جحوتي :
إن دوابك تقضي الحكمَ عليها بالأشغال
ما بين مخازن قَمْحي .. والحقل
الراوي : يالَوجيه القوم المحتال
جحوتي : " في خبث "
أتخاف عليها
...
الفلاح : " مقلبا كفّيه "
هذا شئ يذهب بالعقل
الراوي : معه حق
معه حق (٢)

هذا فضلاً عن مقاطعة الجمهور للراوي ، وجدالهم معه ، ونقدهم له أحياناً ، مما يتعارض مع دور الراوي ، فتوظيف الشاعر للراوي في المسرحية " لم يتم بالوجه المطلوب الذي يربط بين المشاهد ويعلق عليها بطريقة تحفظ الاتساق بين الشكل والموضوع " (٣) .

الراوي : ...
وكان وحيداً ككل الذين على حاله
وحاصره الكيدُ من كل جانب
بضيعة رنسي السمير العظيم

---

١) المسرح المصري في الثمانينيات ، ص ٣١٢ .
٢) حكاية من وادي الملح ، ص ٥٧ ، ٥٨ .
٣) نسيم مجلي : المسرح وقضايا الحرية ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤ ، ص ١٥٦ .

وكنت هناك كما تعلمون

أحد الحضور من الظلام :

ولماذا لم ترفعْ صوتَك

وتدافع عن أخنوم (١)

وكذلك جاء لقاء الراوى مع الجمهور فى المشهد الأخير فيه فضفضة وإطناب وكان يحتاج إلى الإيجاز والإيحاء والتلميح ، أما دور الكورس فى مسرحية " الحربة والسهم " فقد كان دوراً غنائياً محدوداً .

أما دور الكورس عند وفاء وجدى فى مسرحيتيها " بيسان والأبواب السبعة " و " الشجرة " فقد اقتصر على الغناء فقط ، ففى مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " قدمت " الراوية " للمسرحية بأغنية الافتتاح التى تلقى ضوءاً على الأحداث وأنهت المسرحية بأغنية الختام التى تفسر نهاية البطل .

كما اقتصر دور " الكورس " عند شوقى خميس فى مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " على الغناء كذلك.

وإن كانت الجوقة تقدم للأحداث أو تعلق عليها أو تشترك فيها أحياناً ، فإنها عند مهدى بندق فى " ريم على الدم " هى التى كونت بنفسها الأحداث .

[المنظر جوقة مكونة من رجل وامرأة]

الرجل :

نروى اليوم حكايةَ رعب لم يعرفه أحدُ من قبل

قيل لنا-لا ندرى كيف -

بأنا سنطور دورَ الجوقة

إذ لا يكفى أن نروى

أو حتى نشترك بأنفسنا فى مجرى الأحداث

بل قيل لنا أنا سنكوّن بأنفسنا الأحداث (٢)

وهناك بعض الشعراء الذين لم يوظفوا الوسيط الحوارى فى مسرحياتهم ، وهم محمد إبراهيم أبو سنة فى مسرحية " حمزة العرب " ، ومحمد عبد العزيز شنب فى " المتنبى فوق حد السيف " وحسن فتح البابَ فى "محاكمة الزائر الغريب " .

---

١) حكاية من وادى الملح ، ص ٥٠ .

٢) ريم على الدم ، ص ٦.

* **التضمين** : وظف معظم هؤلاء الشعراء التضمين فى مسرحياتهم لخدمة عملهم الدرامى ، وتقوية لبنائه ، وكان أكثر الشعراء توظيفاً للتضمين ، وتنويعاً له حسن فتح الباب فى مسرحية " محاكمة الزائر الغريب" إذ جاء التضمين فى ستة وأربعين موضعاً - وكان ظاهرة لافتة للنظر فى المسرحية – شمل التضمين أشعاراً للمتنبى - فى واحد وعشرين موضعاً – وأشعاراً لشعراء آخرين هم: المعرّى ، وأبو تمام ، والمظفر بن على ، وامرئ القيس ، وعمر بن أبى ربيعة ، وعلى محمود طه، وعبد الوهاب البياتى ، ومحمد مهدى الجوهرى ، والحجاج بن يوسف الثقفى – فى عشرة مواضع – وشمل أيضاً قول حكيم – فى موضع واحد – وتضميناً لآيات قرآنية – فى خمسة مواضع – وتضميناً لأحاديث شريفة – فى موضعين – وتضمنياً لشعر من التراث – فى أربعة مواضع – وتضميناً لقول أسماء بنت أبى بكر – فى موضع واحد – وتضميناً لمثَل عربى – فى موضع واحد – وتضميناً لقول المسيح عليه السلام فى موضع واحد .

وقد أتى التضمين فى مكانه المناسب ، وأدى وظيفته المنوطة به ، فلم نجد تضميناً لأشعار أو لأى شئ آخر لم يؤد وظيفة أو جاء فى غير مكانه .

فحينما يحاول الشويعر الانتقاص من شأن المتنبى يستشهد المتنبى ويرد عليه ببيته المشهور

" وإذا أتتك مذمّتى من ناقصٍ فهى الشهادةُ لى بأنّى كامل " (١)

وحينما يرصد الشاعر واقع العالم العربى والإسلامى اليوم ومعاناتهم من القهر والاضطهاد يستشهد بحديث الرسول صلى الله عليه وسلم الذى تنبأ بحال العرب فى هذا الزمان والذى منه – أى من الحديث – " لا من قِلّة بل أنتم كثرة لكن كغثاء السيل " (٢)

وحينما تريد السيدة المجهولة أن تبرز للشويعر مكانة المتنبى ، تستشهد بأبيات المظفر بن على فى رثاء المتنبى

" ما رأى الناسُ ثانى المتنبى أىّ ثانٍ يُرى لبكر الزمان
هو فى شِعره نبىّ ولكن ظهرتْ معجزاته فى المعانى "(٣)

ونلاحظ أن الشاعر حسن فتح الباب هو الشاعر الوحيد الذى جاءت تضميناته متنوعة لتشمل القرآن والحديث والشعر وأمثال عربية وأقوال حكماء .

أما الشاعر أحمد سويلم فى مسرحيته " الفارس " فقد ضمنها ثلاثة عشر تضميناً من أشعار عنترة ، وأربعة تضمينات شعرية لشعراء آخرين ، فاقتصر التضمين على الشعر فقط فكان عنترة

---

١) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٢١ .
٢) السابق ، ص ١٣ .
٣) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٢١ .

الشاعر يرد على خصومه بالشعر ، ليدافع عن نفسه وعن حقوقه ، فها هو عمارة بن زياد يعير عنترة بلونه الأسود ، وحينئذ يرد عليه عنترة بقوله :

عنترة :

حسبك يا ابن زياد

" فإن أك أسود فالمسك لونى

وما لسواد جلدى من دواء

ولكن تبعد الفحشاء عنى

كبعد الأرض عن جو السماء " (١)

كما أورد أحمد سويلم معلقة عنترة التى أراد أن يثبت بها شاعريته أمام عمارة ، والتى حولت بعض الحضور إلى معجبين بعنترة ، بعد أن كانوا حانقين عليه ، تلك المعلقة التى تبدأ بقوله :

" هل غادر الشعراء من متردم

أم هل عرفت الدار بعد توهم

يا دار عبلة .. بالجواء تكلمى

وعمى صباحاً دار عبلة واسلمى " (٢)

وقد ضمن فاروق جويدة مسرحيته " دماء على ستار الكعبة " أربع آيات قرآنية فى أربعة مواضع ، ليدعم بها قول الشخصية المتحدثة ليصبح قوى الحجة والبرهان ، إذ القرآن الكريم هو الحجة والبيان الذى لا يضاهيه شئٌ فى قوته .

سعاد : ...

تعتاد السكرَ بدم الناس

لكنّك يوماً يا حجاج .. لن تجد الناس

ستعود لتسكر من دمك

قال تعالى " مَنْ يضلل اللهُ فلن تجدَ له سبيلا " (٣)

سعاد :

أرجوك يا سلام لا تأتى كثيرا بعد هذا اليوم ..

إنى أخاف عليك

---

١) الفارس ، ص ٥٩ .

٢) السابق ، ص ٦٧ .

٣) دماء على ستار الكعبة ، ص ١٠٨ .

سلام : قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا " (١)

أما محمد مهران السيد فقد كان تضمينه من نوع آخر فى مسرحية " حكاية من وادى الملح " ، إذ ينقل لنا لقطات من حوار العامة – أو الشعب – كما تحدث فى الشارع ، مثل هذه اللقطة التى تنبئ عن ازدحام الساحة بالجمهور ، وتعكس فى نفس الوقت آراء الناس البسطاء وأحوال البلدة .

[تأتى الأصوات .. تنبئ عن ازدحام الساحة بالجمهور]

صوت : تزحزح قليلاً

صوت آخر : تقنفد ككل الحضور

صوت ثالث : تحرك وإلا أنادى الخفير

أطفال :

هيه .. هيه

فليصعد نفرو

فوق منصته الحجرية

هيه .. هيه

صوت حاد :

قد أصبحت أمورنا

تجرى بأمر الخفراء

يا أيها الراوى تغنى بما تشاء

أصوات متداخلة : اجلس

كدتَ تمزّق ثوبى

أوجعتَ أصابعَ رجلى

هل هذا وقته

قريتنا جنّت هذى الليلة

لم يعد سوى المرضى فى الدور

انظر ، انظر .. ما يجرى فى الطرف الآخر

ها نفرو قد أقبل

يرقى الدرج الحجرى

فلتصمت هذى الأفواه الملعونة

---

١) السابق ، ص ١٣٢ .

الأطفال : هيه .. هيه

نفرو المنشد (١)

"إن محاكاة الكلمات المتبادلة في مواقف الزحام اليومية تلعب في هذا المقطع دوراً بارزاً في تضمين ما يشبه " الكليشيهات " الحوارية في لغة الناس العاديين أثناء وجودهم في الشارع أو السوق ، وتعرض بعضهم للاحتكاك بالبعض أو مماحكة بعضهم للبعض ، بل إن الكليشيه أو " التركيب المسكوك " نفسه قد يضمن في الكلام الشعري على المسرح بصورة صريحة " (٢) . مثل :

" لا .. لا يا عم " في قول الشاب الذي ينتقد الصمت

الشاب : ...

هذا يغمض عينَه

والثاني يُطبق في حزم شفتيه

والثالث يصرخ كالملسوع

" لا .. لا يا عم " (٣)

ولم يوظف أنس داود التضمين إلا مرة واحدة في " محاكمة المتنبي " وهي تضمين لقول لأبي بكر الصديق ، استشهد به القاضي " عضو اليمين " كدلالة على حسن نوايا المتنبي ، ونصحه للحاكم والرعية ، وهو " اطيعوني ما أطعت الله فيكم ... " ص ١٥٦ ، ومرة واحدة أيضاً في مسرحية " الشاعر " حيث ضمنها أبياتاً للشاعر صالح الشرنوبي في أخته البلهاء " هيام " ص ٥٥٦ ، وضمن محمد عبد العزيز شنب مسرحيته "المتنبي فوق حد السيف " أبياتاً شعرية للمتنبي في موضع واحد دلل بها الراعي على معرفته للمتنبي وشعره ذائع الصيت .

الراعي : سبقتك إلينا أشعارُك وقصيدُك في سيف الدولة وكذا كافور الأخشيدي .

أنت القائل في سيف الدولة :

" يا أعدلَ الناسِ إلّا في محاكمتي　　　فيك الخصامُ و أنت الخصم والحكَم "

والقائل أيضاً :

" الخيلُ والليلُ والبيداءُ تعرفني　　　والسيفُ والرمحَ والقرطاسُ والقلم " (٤)

---

١) حكاية من وادي الملح ، ص ٥٤ ، ٥٥ .

٢) د.وليد منير : جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ ، ص ٧٢

٣) حكاية من وادي الملح ، ص ٧٧ .

٤) المتنبي فوق حد السيف ، ص ٩ .

وهناك بعض الشعراء الذين لمْ يوظفوا التضمين فى مسرحياتهم ، هم : مــهدى بنـدق ، ومحمـد ابراهيم أبو سنة ، ووفاء وجدى ، وإن كنا وجدنا عند مهدى بندق استيحاء قول أسماء بنـت أبـى بكـر ، فى قول " هيباشا " للإمبراطور الذى يهدد بدفن جثة أبيها فى مقابر العامة .

هيباشا :

يتمخض جبل لكن ينجب جربوعاً

سأقوم بدفن أبى فى مقبرة العامة

هل يؤذى الشاةَ السلخُ وقد ذُبحت ؟!(١)

فهنا استيحاء من قول أسماء بنت أبى بكر لابنها عبد الله بن الزبير الـذى كـان يخشـى أن يمثَّل بجسده بعد قتله ، فقالت له : " أيَضيرُ الشاةَ سلخُها بعد ذبحها ؟!"

****

الحائط الرابع : " ومفهوم الحائط الرابع يتضمن أن يُعامل المسرح كأنه حجـرة أحـد حوائطـها شفاف بحيث يسمح للمتفرج أن يرى ما يحدث فى الحجرة وبناء عليـه فيجـب علـى الممثليـن أن يمثلـوا دون أن يكون فى اعتبارهم وجود المتفرجين على الإطلاق ، وبناء عليه أيضاً فيجب أن تكـون صـورة المسرح مطابقة تماماً للواقع" (٢)

وبالنسبة للشعراء محل الدراسة فإنهم لم يهدموا الحائط الرابع فـى معظـم مسـرحياتهم ، بـل إن بعضهم لم يهدمه فى كل مسرحياته مثل الشاعر أنس داود فى مسرحياته العشـر ، ومحمـد إبراهيـم أبـو سنة فى مسرحية "حمزة العرب" ، ومحمد عبد العزيز شنب فى " المتنبى فوق حد السيف " .

إلا أن معظمهم هدم هذا الحائط فى بعض مسرحياته (هُدم الحائط الرابع فـى تسـع مسـرحيات فقط من ثلاث وثلاثين مسرحية محل الدراسة) مع اختلاف هذا الهدم من شاعر لآخر ، ومن مسـرحية لأخرى .

ففى مسرحية " ريم على الدم " لمهدى بندق اشـترك الجمـهور فـى الأحـداث أكـثر مـن مـرة ، فأحدث الشاعر مشاركةً بين شـخصيات المسـرحية والجمـهور والمؤلـف ــ داخـل النـص ــ بـل تدخـل الجمهور لتحديد نهاية المسرحية فكان فى يده القرار بالقتل أو عدمه ، فها هو المؤلف ــ داخل النص ــ يخاطب الجمهور ، ويشرح لهم المغزى من عمله الذى سيحكم عقدته .

[يدخل المؤلف فى ثياب عصرية مخاطباً الجمهور]

المؤلف : ها أنذا

---

١) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ٦٩ .

٢) نظرية الدراما الإغريقية ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

أحكمُ عقدةَ هذا العمل المعروض عليكم
سأعيد بناءَ القصةِ فى عصر غير العصر
وبلد غير البلد وأسماء غير الأسماء
لأؤكد أن الإنسان
ما هو إلا فأر يدخل آلاف المرات
فى " مصيدة " من صنع يديه (١)

ويدخل المؤلف مخاطباً الجمهور أكثر من مرة ليبين لهم إلى أين تسير الأحداث التى رسمها بقلمه ، ويدخل أحد المتفرجين فى حوار مع المؤلف ، ناقدا ورافضاً ما يحدث من المؤلف معلقاً على الأحداث ، وفى هذا الموقف – وفى موقف آخر أيضاً – يخرج مهدى بندق من لغة الشعر الصافية إلى اللهجة العامية المصرية ، ويعلق د. مصطفى عبد الغنى على هذا الخروج بقوله : " ... فإن الخروج من اللغة الشعرية إلى اللهجة العامية فى نص " ريم على الدم " لا يمكن تبريره على آية حال ، فقد يكون من المقبول أن يتحول الشاعر المسرحى من الشعر إلى النثر ، كما هو الحال عند الأعمال الأوربية ، خاصة تلك الأعمال التى عرفت من عصر النهضة حين بدأ النثر يتسرب إلى بعض جمل الحوار الشعرى ، وهو تسرب تسلل من عدد محدود من السطور فى بعض المشاهد إلى فقرات حوارية طويلة متصلة ، وهو ما زاد بدرجات مبررة فى كثير من الأحيان ...

قد يكون الخروج من الشعر إلى النثر مبرراً فى هذه الحالات بحكم التطور فى القضية وتتبع تناولها ، ثم بحكم التطور الفنى ، غير أنه لا يمكن أن يكون مبرراً أو مقبولا بأية حال أن يكسر شاعرنا المسرحى هنا العموى التقليدى أو البحور الصافية ليخرج من هذا كله قافزا إلى ما بعد حدود الفصحى أو إلى تخوم العامية"(٢)

وها هو الموقف .

[ينهض أحد المتفرجين من الصالة ، ويتقدم نحو مقدمة المسرح فى عصبية مخاطباً المؤلف]

المتفرج : استنى عندك . احنا قاعدين من الصبح وساكتين عليك وانتَ نازل على الست دى مؤامرات ولؤم وشِر ومتصور إننا جايين هنا نتفرج عليك وأنت بتجرب فينا وفيها ؟! والمصيبة إنك مش بتعلمنا حاجة .. يبقى إيه اللى بتعمله ده كله .

١) ريم على الدم ، ص ١١ .
٢) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٣٢٧ .

المؤلف : هل دفع بك المخرجُ ليخرب عملي ؟ إني أعرفه .. فلقد كان يريد النص بتلك اللغة العامية وحين رفضت انسحب من العمل ليتركني وحدي لكني سوف أتمم عملي حتى يبلغ غايته رغماً عنه .

المتفرج : مخرج إيه وغيره ايه ؟ أنا متفرج عادي . وعاوز أقول لك بقى أنا مش سلبي . ومش جاي أتفرج على جريمة أنت مدبرها علشان تثبت إن مافيش فايدة في البني آدمين . مفروض أنا آجي المسرح علشان أتعلم حاجة أستفيد بيها . بس دلوقت بقى واضح إن الحاجة دي مش عندك " (١)

ويستمر الموقف حتى يصعد المتفرج خشبة المسرح ، لأنه يريد أن يتحدث مع " ريم " موجها لها النصح ، ويصعد " بين ضجيج وتعليقات المتفرجين الآخرين " .

وفي المسرحية موقف آخر مثل هذا الموقف (ص ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢) ، وذلك حين صعد أحد المتفرجين وانتزع السكين من يد " ريم " حتى لا تقتل طفليها قائلاً : " مش ممكن أسيبك تعلمي كده . دي مش معركتك يا ريم . معركتك الحقيقية في حتة تانية ، معركتك مش مع نفسك ، ومكانك مش هنا بين الملوك والأمراء . انتي مكانك بين الناس اللي مستنيين أفكارك ومقترحاتك ... " (٢)

أما مخاطبة المؤلف للجمهور فتكررت أكثر من مرة .

ويلقي المؤلف مهمةً تحديد نهاية المسرحية على عاتق الجمهور ، وذلك في قوله للجمهور (ضاغطاً على مخارج الحروف) .

مَنْ يرغب منكم أن تلقى ريم السكين

ولاتقتل طفليها

فليرفعْ في حزم يدَه دون تردد

[بعد قرار المتفرجين السلبي أو الإيجابي يهبط الستار بطيئاً بمصاحبة مارش جنائزي أو سريعاً بمصاحبة مارش النصر من أوبرا عايدة مثلاً ، وذلك حسب نوع القرار] (٣)

ويبرر د. أبو الحسن سلام خروجَ مهدي بندق إلى اللغة العامية في قوله : " وإذا كان صلاح عبد الصبور في مسرحيته (بعد أن يموت الملك) قد زاوج بين الشعر والنثر في مسرحيته لخلق مستوى تغريبي فإن الشعر والنثر عند مهدي بندق في " ريم على الدم " له مستويات فصيحة وعامية حيث يجعل من شخصيتي المؤلف والمتفرج وسيلة تغريبية للتعليق على الحدث وخلق مسافة بين

---

١) ريم على الدم ، ص ٧٥ .

٢) السابق ، ص ٩١ .

٣) السابق ، ص ٩٣ .

الحدث المسرحي والجهور من ناحية ، والتمثيل من ناحية أخرى ، حيث يعبر بلغة الشعر عما فيه شعور ، وبلغة النثر عما فيه خطاب أو جدل أو احتجاج " (١) .

" وتبرز تقنية التغريب في التحول اللغوى من لغة الشعر إلى لغة النثر ومن الفصحى إلى العامية ، والتحول من المشاركة الشعورية إلى المشاركة العقلية ... مشاركة إدراكية لا يصلح معها سوى التعبير النثرى بصفته وسيطا اتصاليا وليس وسيطا تعبيريا (وجدانيا) وتستحيل اللغة الفصحى إلى لغة عامية غايتها توصيل معنى محدد وتحديد موقف فكرى شديد الوضوح والتحديد " (٢).

والغرض من التغريب – عامة – هو جعل " الحدث العادى غريبا فى نظر المشاهد ، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره ، لأن مجرد تصيير الحدث غريباً فى نظر المشاهد يحمله على التفكير فى تغييره"(٣)

أما فى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " لفاروق جويدة فقد أشترك الجمهور فى الصالة فى أحداث المسرحية ، مدللا بذلك على عودة الوعى للشعب ، بل أن كل فرد فى الصالة اعتبر نفسه "عدنان " الذى يرمز لعودة الوعى أو تنميته ، أو يرمز للفارس المخلّص الذى يتصدى للقهر والطغيان .

الحجاج : (ثائرا) ...

هيا اقتلوها الآن ..

عدنان أين لأقتله .. ؟

عدنان أين لأقتله .. ؟

صوت من الصالة : يا حجاج .. أنا عدنان ..

الحجاج : اسجنوه ..

صوت : يا حجاج .. أنا عدنان ..

الحجاج : اسجنوه ..

أصوات من الصالة : أنا عدنان .. أنا عدنان .. أنا عدنان

الحجاج :

سأكون أولَ حاكمٍ فى الأرض يسجن شعبَه ..
هيا اسجنوهم كلّهم .. هيّا اسجنوهم كلّهم .. (٤)

---

١) مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، ص ١٢٨ .

٢) السابق ، ص ١٣٢ .

٣) د. محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ط نهضة مصر للطبع و النشر ١٩٧٣ص٦٤٨ .

٤) دماء على ستار الكعبة ، ص ١٨١ ، ١٨٢ .

وقبل ذلك أكدت سعاد للحجاج عودةَ الوعى مهما طال زمن القهر والطغيان

الحجاج : ......

سيجئ بعدى ألفُ حجاج جديد ..

سعاد : سيجئ بعدك ألفُ عدنان جديد .. (١)

كما أن الجمهور كان يتحاور مع الراوى فى مسرحية " حكاية من وادى الملح " وينتقد ويعلّق على المواقف ، بل يقاطع الراوى أحياناً ، وقد أسهب المؤلف فى مشاركة الجمهور وحواره مع بعض شخصيات المسرحية فى المشهد الأخير من المسرحية الذى اتسم بالفضفضة والتطويل – ولكن حوار الجمهور لم يخرج عن طبيعة حوار المسرحية – وكان الهدف من هذا هو استخلاص العِبَر والدروس من خلال لقاء الراوى بالجمهور بطريق غير مباشر ، عن طريق الإيحاء والتلميح ، فقد نقد المشهد بعضَ السلبيات فى المجتمع .

أصوات من الصالة : ....

ما نحن سوى نظارة

نجلس فوق كراسينا المرقومة

ونتابع مايجرى

ونطيلُ التحديقَ

نتململ ، أو نضحك فى الظلمة

أو يهدر من بين أصابعنا التصفيق

نبكى فى صَمْت .. موتَ البطل أو البطلة

لكن . لم يطلب منا التعليق

فإذا كان الأمر كذلك

فالأجدى لكم الصمت

فالصمت .. الصمت .. الصمت

حتى لا تنطبق علينا الجدران (٢)

أما هدم الحائط الرابع فى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟ " لمهدى بندق ، ومسرحية " شهريار " لأحمد سويلم ، ومسرحية " إخناتون ملك التوحيد " لشوقى خميس ، فقد كان عن طريق مخاطبة أحد شخصيات المسرحية للجمهور فقط دون مشاركة من الجمهور .

---

١) السابق ص ١٧٨ ، ١٧٩ .

٢) حكاية من وادى الملح ص ١١٥ .

ففى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟ " يقوم شبح إحدى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية ، والمنتمية إلى العصر الفرعونى – شبح " إمرى " مدير الشرطة – بمخاطبة الجمهور ويعلق على الأحداث ، وينتقد عصرنا الحالى أيضاً ، ويطرح قضايا و أفكاراً ذات بُعد إيحائى كما يرى د. أبو الحسن سلام فى كتابه " مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى " الذى تناول فيه دور " الشبح " بالشرح المستفيض ، وقد قام الشبح بمخاطبة الجمهور أكثر من مرة ، منها :

الشبح : " ... أنكم تعيشون فى ظل نظام سياسى مختلف جذرياً عما نحن عرفنا وألفنا ، فهل صحيح أن لديكم وثيقة أساسية تسمى الدستور محدداً بها الحقوق والواجبات للحاكم والمحكوم ؟! وهل صحيح أيضاً أن الحاكم عندكم لا يتولى السلطة بغير رضاكم ؟! وهل يعقل أن تنص وثيقة الدستور هذه على أن الشعب هو مصدر السلطات ، وأنه صاحب السيادة ؟! يعنى ليس رع ولا آمون ولا بتاح..."(١)

وفى مسرحية " شهريار " كانت شهرزاد ، توجه حديثها – أحياناً – للجمهور ، بقصد المشاركة الذهنية الفعالة للجمهور فى الأحداث ، دون مشاركة من الجمهور فى الحوار .

شهرزاد : ...

(تستدير إلى الجمهور)

أرأيتم سلطانا لا يملك من دنياه غير السلطان

هذا السلطان . . يشفيه من علته القتل

هذا السلطان .. يشفيه من ضعفه

أن يصدر أحكاماً من كرسى السلطة

أن يصبح تمثالا منتفخاً محشوا بالقش

أفهمتم يا سادة ؟

أرأيتم

لو أخفق رجل أن يأتى امرأته (٢)

وفى مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " لشوقى خميس ينزل الأمير ولىّ العهد إلى صفوف الجماهير ، ويوزع عليهم الجرائد التى تكتظ بأخبار الحروب والمجاعات والأوبئة ، والكوارث

١) هل أنت الملك تيتى ؟ ص ٢٨ .

٢) شهريار ، ص ٧٤ .

والجرائم ، كشاهد على سوء هذا العصر الذى يعيشونه ، وحاجتهم الماسة إلى نشيد إخناتون ودعوته الداعية إلى السلام والحب والعدل ، وذلك فى ص ٧ ، ٨ من المسرحية .

وفى مسرحية " الشجرة " لوفاء وجدى كانت بعض الشخصيات تتوجه بحديثها للجمهور ، وهناك مشاركة فى الأحداث من الجماهير ، ولكنها مشاركة صامتة ، فقد قام الجمهور بتمثيل دور الشرطيين ودور الزوج دون حديث ، وفى نهاية المسرحية خاطب الرجل والمرأة الجمهورَ ، واستصرخاه لمعرفة قضيته .

المرأة :

لكنك تجتث الشجرة .. لن أدعَك تجتث الشجرة

.. (تخلع رداء الأرنب ، تجرى إلى الجمهور)

يا كُلَّ الناسِ .. هذى الشجرة لى ولكم ..

كونوا عَونى فى دَفْع الرجلِ الذئب ..

...

المرأة : (للجمهور)

يا مَنْ شاركتُم فى اللعبة ..

ماذا فى أيديكم من حَل ؟

الرجل :

نصفُ قضينا تفكير

والنصفُ الآخر فعل .. (١)

وهدف الشاعرة من هدم الحائط الرابع هو " إيجاد علاقة حميمة بين الخشبة والصالة " كما قالت الشاعرة فى ص ٩ من المسرحية .

---

١) الشجرة ، ص ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٢ .

وفى مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب نجد المتنبى يخرج من بين صفوف النظارة إشارة إلى التحامه بالشعب ، أو أنه واحد من الشعب الحريص على توعيته ، وذلك فى ص ١٠ من المسرحية ، وشارك الجمهورُ مشاركة طفيفة – بكلمة واحدة – فى الحوار حينما ردوا على المدعى العام بقولهم " آمين " ، ص ٦٠ .

أما مسرحية " إخناتون " لأحمد سويلم فتنتهى بنزول " إخناتون " إلى صفوف النظارة (ليذوب فى صفوف المشاهدين) وسار بينهم تاركاً المسرح الذى يمثل ساحة الملك إلى الصالة التى تمثل الشعب والجمهور ، وذلك فى ص ١٠٠ من المسرحية ، كدليل على التحامه بالشعب .

ومن هنا فكان لهدم الحائط الرابع أغراض عديدة – كما رأينا فى هذا العرض الموجز – ولم يكن عشوائياً .

****

هناك بعض العيوب التى قد تعتور الحوار المسرحى ، وتخرج به عن مستوى الدرامية وسوف نعرض لبعض هذه العيوب فى الصفحات التالية .

*** الخطابية فى الحوار :**

يقول الدكتور محمد غنيمى هلال : " أخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية ، وذلك حين يشعر القارئ أن الشخصية لا تتوجه للشخصيات الأخرى فى المسرحية ، بل إلى المتفرجين وكأن الكاتب ينسى عمله الفنى ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره ، أو يستخلص مغزى لمسرحيته يكره فيه الموقف على تقبل العبارة، فلا وجود للجمهور فى نظر الشخصيات المسرحية ، وعلى قدر واقعية الشخصيات يكون إحكام الحوار ، دون توجه إلى مشاهدين " (١) .

خلتْ معظم المسرحيات – محل الدراسة – من الخطابية ، ولم يخرج الحوار من صفته الدرامية إلى الأسلوب الخطابى إلا فى مواقف قليلة وفى مسرحيات قليلة (ورد الأسلوب الخطابى فى إحدى عشرة مسرحية من ثلاث وثلاثين مسرحية) .

فى مسرحية " الوزير العاشق " لفاروق جويدة تحول الحوار على لسان بعض شخصياته – فى بعض المواقف – إلى الأسلوب الخطابى ، نذكر من هذه المواقف ، الموقف الذى تتحدث فيه " ولادة " عن المنصب الذى يضلل صاحبَه ، ويحيد به عن طريق الحق والصواب ، ونقد الشعب الفاقد للوعى .

ولادة :

المنصبُ كالخمرةِ تسرى ..
وتدورُ تدورُ وتحملنا بين الأوهام

---

١) النقد الأدبى الحديث ، ص ٦٦٠ .

توهمنا أنا أصبحنا فوق الأشياء

نكبر كالظل ..

نتضخم فوق الأرض وبين الناس

نتعلم طعمَ الكذب .. نفاقَ الكلمة

لونَ الزيف وبهرجةَ الأحلام

فالعدل بخور نحرقه عند الحكام

والحاكم فوق القانون

يقتل نحميه ..

يسرق نفديه

يسجن فنكون القضبان

يجلد فنكون السجان

والحاكم .. نور ونقاء

وشعاع أمان وسلام

يسكرنا المنصب لا ندرى

معنى لنقاء .. لوفاء

لطهارة قلب .. لحلال فينا .. لحرام

المنصب قد يصنع بطلا بين الأقزام

ويضيع المنصب فى يوم

وتدوس عليه الأقدام .. (١)

كما ظهرت الخطابية فى مسرحية " الخديوى " – لجويدة أيضاً – أكثر من مرة ، وخاصة فى المشهد الرابع من الجزء الثانى ، وعلى لسان أزهار ص ٢٤٨ ، وظهرت الخطابية أيضاً فى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " ، فى نهاية المسرحية على لسان " سعاد " ، ص ١٨٢ ، ١٨٣ .

ونرى الأسلوب الخطابى أيضاً فى مسرحية " محاكمة المتنبى " لأنس داود أكثر من مرة ، منها الخطابية التى جاءت على لسان الأميرة ص ١٣٣ ، والخطابية التى استمرت أربعين سطراً شعرياً ، ص ١٤٥، ١٤٦ ، ونراها فى ص ١٥٥ حينما طلبت الأميرة من المتنبى أن يهرب ، فرفض وقال :

---

١) الوزير العاشق ، ص ١٨ ، ١٩ .

المتنبى : ...

فليسمع شعبى : أعطيت له قلبى

فيضا من وهج الشعر ، ومن نبض الحب

وليسمع صوت الفقراء ، ويسمعنى الأطفال ،

وأجيال المسحوقين التعساء

وليسمعنى السادة ، والقادة ، والأوغاد

إنى : " المتنبى "

أسمع – قادمة – صوت الثورة

أبصر – قادمة – زحف الثورة

فاختبئى فى ظل الشعب الطيب ، وارتقبى

ارتقبى .. ارتقبى (١)

كما ظهرت الخطابية أيضا فى مسرحية " الثورة " فى أكثر من مرة ، منها على سبيل المثال ما ورد فى ص ٢٥٩ ، و ص ٢٧٦، ٢٧٧ ، ٢٨٧ .

أما الخطابية فى مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب فقد كانت واضحة مباشرة عالية النبرة ، وذلك حين وقف المتنبى يرصد الواقعَ العربى المرير ،ويدعو للاتحاد وتحديد الهوّية ، وذلك فى المشهد الثالث من الفصل الثانى ، وخاصة فى الصفحات من ٧٩ إلى ٩١ ، وهذه هى المسرحية الوحيدة التى ظهرت فيها الخطابية عالية إلى هذا الحد ، فقد ابتعد الحوار عن الصفة الدرامية تماما فى الصفحات المذكورة ، وسيطر عليه الأسلوب الخطابى تماما ليعبر المؤلف من خلاله عن رؤيته لقضايا الوطن والأمة والعالم " .

المتنبى :

لا آمر .. لا أنذر بل أنصح

فاستمعوا نصحى قبل ضحى الغد :

الغرب وريث الرومان

يأبى إلا أن يجتاح مدينتكم

يختلف الأسلوب ولكن الغايات

باقية لا تتبدل

---

١) محاكمة المتنبى ، ص ١٥٥ .

مثل الموت الواحد تتعدد فيه الأسباب

و لا يتحول

الخنجر تحت عباءتهم والأسنان تقبل

هل أغضبكم قولي أو أكمل

بعض الأصوات : أكمل

المتنبي:

خطتهم في أسيا بالأمس

فتنمة الحرب بأرض الفايتنام

واليوم يدبر كهنتهم في الشرق الأوسط

تأليب العربي على أبناء أبيه

تنفيذا لمخطط تعريب الحرب (١)

...

وتستمر الخطبة وتطول حتى تشمل صفحات كثيرة (من ٧٩ إلى ٩١) ، ويقدم في نهايتها نصيحة – مركزة – للعرب

المتنبي : ......

فاتحدوا أو فانفجروا

كونوا أنتم أو فانتحروا (٢)

وظهرت الخطابية – نادرة – في مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم في قول العذراء التي سردت ما حدث لها مع " شهريار " وكيف هربت منه ، وتحذر من عاقبة الصمت ، وتحذر من الرضا بالقهر والهزيمة والخذلان .

العذراء : ......

جئت إليكم ناصحة ..

لا تصمتوا ..

لا تتركوا المجنون ..

يعبث كل ليلة بسيفه الملعون

لا تصمتوا ..

---

١) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٧٩ .
٢) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٩١ .

لا تختفوا خلف جدار الصمت تحملون العار

بناتكم بخير

يحملّن كلَّ الطهر والشرف

ثوروا على المجنون

لا تصمتوا

لا تخضعوا لسيفه الملعون (١)

وظــهرت الخطابيـــة أيضـــاً فـــى كلمـــة " الشـــعرور " التـــى ذمَّ فيـــها النفـــاقَ ، وذمَّ العصر ،ص١٤٣، ١٤٤، ١٤٥.

أما فى مسرحية " حمزة العرب " فقد جاءت الخطابية فى موقفين - خطابيـة قصـيرة - منـها قول حمزة فى ص ، ٤٥ .

حمزة : ......

ها هو صدرى

يغلى فيه الشوق

أن يتغير هذا العالم

لا يركع عبدٌ أو يتعالى سيد

كل العالم أخوة

كلُّ العالم

بيتٌ للإنسان

وسواء فيه الأبيضُ مثل البدر

والأسود مثل العنبر

وعلى هذا الكفّ

يرتفع السيفُ العادل

ينحر لكمو البَغى (٢)

وكذلك الخطابية القصيرة التـى جـاءت علـى لسـان حمـزة فـى نهايـة المسـرحية ، ص ١٥٢ ، ١٥٣،

---

١) شهريار ، ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

٢) حمزة العرب ، ص ٤٥ .

أما الخطابية عند مهدى بندق فلم توجد إلا فى موقفين قصيرين من مسرحياته التسع ، موقف فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " ص ١٢٤ ، وموقف فى مسرحية " غيلان الدمشقى " ص ١٣٠، يقول رامون فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة "

رامون : (يقبض على يديها بقوة رغم ارتعاد جسده)

لن تخرج يا بولونيوس ابنتنا هذى رمز حيّ للعقل الأسمى

بينما كل الناس عبيد غرائزهم

ديدان تسعى وثعابين وحيّات

وذئاب وصراصير تعربد فيما بين الضوء الكاذب

والظل الزائف

والكل سكارى لا تطربهم إلا أوتارُ الشهوات

السلطة والجنس

حب الشهرة والصيت الزاعق

المال وحرص المرء على أن يبقى حتى لو هَلك الكل (١)

فهنا خطابية عالية النبرة ، تتحدث فيها الشخصية إلى الجمهور .

أما الخطابية فى مسرحية " حكاية من وادى الملح " فهى مبرَّرة – كما يرى د. حسين على محمد – ومنها قول الفلاح حينما قُبض عليه .

الفلاح :

خذونى .. خذونى

فَلَسْتُ أُبالى ظلام السراديب والأقبية

فلن يخنق الليلُ .. هوجَ الرياح

وما فى فؤادى من العافية ،

.. وحيداً وقفت أمام الظلام

ولكن فوقى نجوماً .. تضئ التخوم

وتصرخ فى كل يوم جديد ..

يعشش فى الغاب والقمح .. فى قريتى

ويكثر يوماً فيوماً ، فتشتد يا سادتى قبضتى

---

١) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ١٢٤ .

وَيُصبح كل بعيد قريب

أجل سوف يصبح كل بعيد قريب (١)

يقول د. حسين على محمد : " فالخطاب هنا مبرر ؛ لأن الفلاح يحس بظلمه ، ويحس أنه سينتصر مهما طال الليل ، والعذاب ، وينتظر الإنصاف مقاوماً غير مستكين " (٢) كما برر الخطابية التى جاءت على لسان " رنسى " ص ٦٨ .

وهناك بعض الشعراء الذين لم ترد الخطابية فى مسرحياتهم ، وهم : شوقى خميس ، ووفاء وجدى ومحمد عبد العزيز شنب .

والخطابة فى المسرحية فيها اتهام " للجمهور فى ذوقه الفنى ومدى قدرته على الاستجابة والفهم والتأثر "(٣) فالشاعر الذى يلجأ إلى الخطابية يرى " أننا جهلاء وأننا لا نستطيع إذا تركنا وحدنا أن نتعرف على رؤيته للعالم إذا كانت ملتحمة التحاماً كاملاً بنسيج رؤيته ، مجسدة بأسلوب غير مباشر ، فينتدب نفسه للأخذ بيدنا ، ويقدم لنا هذه الرؤية بصورة مباشرة مفصولة عن نسيج العمل الفنى، فيعرف مَنْ لا يريد أن يعرف أنه يقصد إلى هذا الهدف دون غيره ... يرى المؤلف جهلنا ، فينتدب نفسه لتعليمنا أو وعظنا ، ودفعنا إلى الطريق القويم ، ويضعف تجسيد الرؤية إلى أكبر حد ، ليصبح موضوع الفن مجرد أداة لهذا الوعظ المباشر " (٤)

****

*** الغنائية :**

" ومن الأخطار الفنية فى الحوار المسرحى كذلك أن تكون العبارة غنائية ، تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فتفقد القوة الحركية ، لأنها تصبح بمثابة وقف للحدث ، تنفصل به الشخصية عن زميلاتها فى الموقف ، وتفقد الجمل تأثيرها العملى ، أى وظيفتها الدرامية " (٥)

ولم تظهر الغنائية عند هؤلاء الشعراء إلا فى ثمان مسرحيات فقط من ثلاث وثلاثين مسرحية، ومن المسرحيات الثمانية مسرحيتان كانت الغنائية فيهمامبررة ، لا تُشكّل خطورةً على الحوار الدرامى أو دفع الحدث إلى الأمام ، وبالتالى فهى ليست منفصلة عن الأحداث أو الموضوع ، ولا يمكن نقل هذه الأبيات الغنائية إلى مكان آخر فى المسرحية ، كما سيتضح فيما بعد ، وذلك فى مسرحيتى " الفارس " لأحمد سويلم " و " بيسان والأبواب السبعة" لوفاء وجدى .

---

١) حكاية من وادى الملح ، ص ٦٢ .
٢) البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١١٦ .
٣) السابق ، ص ٣٨ .
٤) د. عبد المحسن طه بدر : الروائى والأرض ، ط ٣ ، دار المعارف ١٩٨٣ ، ص ٤١ – ٤٢ .
٥) النقد الأدبى الحديث ، ص ٦٦١ .

أما أكثر المسرحيات غنائية فهي مسرحية " بنت السلطان " لأنس داود – وهذه هي المسرحية الوحيدة التي ظهرت فيها الغنائية من مسرحياته العشر – حتى أن الغنائية أثقلت الحوار والمشاهد ، فقد طغت الغنائية على المسرحية بشكل ليس له نظير عند هؤلاء الشعراء .

في المشهد الأول من القسم الأول حوار بين " الأميرة " و " الجلمد " أثقلته الغنائية الشعرية التي عطلت نمو الحدث ، كما جاء في حوار الجلمد – أو غنائيته – الذي تناول في ثلاثين سطراً شعرياً جمال الأميرة وفتنتها.

أما المشهد الثاني فقد أثقلته الغنائية أيضاً ، والمشهد كله عبارة عن قراءة رسائل الجلمد ، واستسلام الأميرة لحبها وكشف مشاعرها الحقيقية ، " ولا نرى في المشهد كله سوى قرار الأميرة بالتسليم " (١) فكل رسائل الجلمد للأميرة غنائية ، رسالته الأولى والثانية .. والعشرون فها هي رسالته العشرون تقرأها ميمونة .

ميمونة : [تقرأ]

حين شعرتُ بأنفاس الحب .. تغاديني
تتسلل من طلعتك الغراء بأعماق شراييني
أحسستُ بطاقة نور فوق جبيني
وبصوت .. من أعماق الغيب يناديني
أنزع من قلبك حقدَ السنوات العشرين
كسر صفحة هذا السيف المجنون ، أو اصهره ..
لتصنع محراثاً للأرض العطشى ،
للكَرْمة وارفة الظل ، وأشجار التين
فدعيني مولاتي
أرفع بين يديك صلاتي
...
أكتب هذي الكلمات لعينيك
أنا الغارق في بحر شجوني
منتظراً بعض حروف منك
تؤازر خطوي نحو السلم
ونحو الصلح المرتقب الميمون .. (٢)

---

١) د. أحمد السعدني : المسرح الشعري المعاصر ، ط مطبعة الوفاء / القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٨٢ .
٢) بنت السلطان ، ص ٤٨ .

ومن الملاحظ أن هذه الغنائية " تصرف الحوار الدرامي عن غايته ، وتقصيه عن دوره الفني في تنمية الشخصيات والأحداث والصراع ، وكانت هذه الغنائية عملا فنيا خالصا أقصى الحوار عن تحقيق غايته الفنية الدرامية ، بما أحدثته من رتابة الإيقاع ، وتوقف الحركة المسرحية ، وتجميد الموقف في مكان وزمان كان على الحوار أن يتخطاهما قدما تحقيقا لغايته الدرامية " (١) .

كما أن المشهد الثاني من القسم الثاني " كلّه عبء على الخط الدرامي ، ولا يخدم الصراع في شئ ، وإنما هو يقدم فقط جزئية صغيرة تفيد في تنامي الحدث ، تتمثل في أن " كافور " قتل السلطان ، واستولى على خاتمه ومفتاح الحصن . والمشهد مثقل بالشعر الغنائي في محاولة للإطالة والتفسير "(٢)

كما طالت الغنائية الشعرية على لسان " كافور " في الصفحات من ١٠١ حتى ١٠٦ في المشهد الثالث من القسم الثاني – كما أن الحوار طال على لسان شخصية واحدة (كافور) وهذا مأخذ آخر .

وخلاصة الأمر أنها مسرحية مثقلة بالغنائية التي أدت إلى ركود الخط الدرامي ، الذي كان يظهر حينا ويختفي أحيانا .

كما تخللت الغنائية مسرحيات فاروق جويدة الثلاث (الوزير العاشق ، والخديوي ، ودماء على ستار الكعبة) ، فقد غلبت النزعة الرومانسية على حوار مسرحيه " الوزير العاشق " حيث يمثل الحب فيها جانبا كبيرا ، وبالتالي ظهرت الغنائية ، وخاصة على لسان " ولادة " و " ابن زيدون " ، ومن ذلك على سبيل المثال

ابن زيدون :

إذا كنتُ يوماً عرفتُ النساء
وجرّبتُ في الحبِّ دونَ ارتواء
فإني رأيتك صبحاً جميلاً
فليس عن الأرض هذا الضياء (٣)

وتقول ولادة : ...

لو خيّروني في الزمان
لا خترتُ شعرَك
واخترتُ يوماً واحداً

---

١) د. يوسف حسن نوفل : تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر ، ط دار النهضة العربية ١٩٨٥ ، ص ١٩٥

٢) المسرح الشعري المعاصر ، ص ٩٢ .
٣) الوزير العاشق ، ص ١٣ .

عشناه فى صفو الزمان ..

ورأيت فى عينيك نهراً من حنان .. (١)

أما فى مسرحية " الخديوى " فقد ظهرت الغنائية على لسان أكثر من شخصية ، وفى أكثر من موقف ، لوصف المشاعر الذاتية للشخصية المتحدثة – أو المتغنية بمشاعرها – وهذا موقف للخديوى يبث " أوجينى " حبَه وأشواقه .

الخديوى :

أحبكِ أنتِ ولا شئ غيرك ..

أنتِ البخورُ وأنتِ العطور ..

سأعطيكِ عمرى وعمرى قليل ..

إذا تاه فى العين منى طريق

فأنتِ لقلبى الهدى والدليل

إلى دفء صدرِكِ يحلو الرحيل (٢)

وفى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " ظهرت الغنائية أيضاً على لسان " الحجاج " فى حواره مع "سعاد" إذ كثيراً ما يعبر لها عن حبه ، ومدى تغلغل هذا الحب فى نفسه ، ومن ذلك الغنائية التى جاءت على لسان الحجاج ، ص ٧٢ من المسرحية ، كما وردت الغنائية على لسان سعاد والحجاج فى الفصل السادس من القسم الثانى .

كما ظهرت الغنائية فى مسرحية " حمزة العرب " لمحمد إبراهيم أبى سنة ، ولكنها نادرة جداً وذلك فى خطاب " مهردكار " لحمزة العرب ، الذى تعبر فيه عن مدى حبها لحمزة ورغبتها فى الزواج منه ، فقد جاء فى هذه الرسالة :

ولولا الذى فى الفؤاد

من الجمر ما سال هذا المداد وإنى احترقت بهذى الرسالة

لتبعثنى من جديد

عيونُك عند القراءة

رأيتُكَ وسطَ الرجال

تدُوراً وكنتَ الأمير

[illegible] إلى القلب مثل الرضى والأمان

---

(١) السابق ، ص [illegible] .

(٢) الخديوى ، ص ٨٠

تفتح بين غصون المودة

فهل أنت لي يا أمير العرب (١)

كما نرى الغنائية في المشهد الأول من الفصل الثاني في مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب من ص ٤٤ حتى ٤٩ .

أما الغنائية في مسرحية " الفارس " لأحمد سويلم فهي غنائية مبررة لا تعوق الحدث الدرامي، ولا تنفصل عنه ، بل إن الغنائية هنا كانت تدفع الأحداث إلى الأمام . وتضيء الشخصية ، وتخبرنا بالدافع إلى القيام بهذا الفعل أو ذاك – الذي هو أحداث المسرحية – فعنترة – مثلاً – لا ينطلق ليخلص القبيلة من غارات القبائل عليها ومن الخطر الداهم الذي كان سيجتاحها ، لم يفعل ذلك إلا من أجل عبلة، ولم يتحمل المخاطر إلى أرض النعمان إلا من أجل عبلة ، فالغنائية – أو وصف المشاعر الذاتية – لم تكن معوقة للحدث ، ولم تكن منفصلة عنه، ولكنها الدافع الذي يدفع بالصراع والأحداث إلى الأمام، وتعمق الفكرة و الشخصية ، وتزيد الأمور إيضاحاً ولنأخذ هذا الموقف لـ " عنترة "

عنترة : ......

فعبلة يا مولاى ملاذى .. وتراتيلى

وقصائد شعرى .. وكنانة سهمى .. وسيوفى ..

وما أفعله في عبس .. من أجلك يا عبلة

أحمى عبلةَ في عَبْسْ

وأغنى عبلةَ في عبس

(إنى امرؤ سمح الخليقة ماجد

لا أتبع النفس اللجوج هواها

ولئن سألت بذاك عبلة خبرت

ألا أريد من النساء سواها

وأجيبها أما دَعَتْ لعظيمة

وأغيثها وأعفّ عمّا سواها) (٢)

ومن ذلك أيضاً :

صوت عنترة :

(أيا عبل ما كنت لولا هواك

---

١) حمزة العرب ، ص ٧١ ، ٧٢ .

٢) الفارس ، ص ١٢١ .

قليل الطريق .. كثير الأعادى

وحقك مازال ظهر الجواد

مقيلى وسيفى ودرعى وسادى

إلى أن أدوس بلادَ العراق

وأفنى حواضرَها والبوادى

وأرجع بالنوق موفورة

تسير الهوينى وشعرى حادى

وتسهر لى أعين الحاسدين

وترقد أعينُ أهل الوداد (١)

كما جاءت فى المسرحية قصائد – أو بعض قصائد – غنائية يتحدث فيها عنترة عن نفسه ويظهر مكارمَ أخلاقه وحسن صفاته ، كما فى ص ٦٤ .

كما أن الغنائية فى مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدى مبررة أيضاً وقد جاءت فى موضعين من المسرحية على لسان " تيمور " فى المشهد الرابع (ص ٧٥) والمشهد السادس (ص ٨٤) من الفصل الثانى – ولكنها تؤدى دورها الدرامى فى نمو الحدث فلم تَعُقه إذ أنها ليست منفصلة عن الأحداث فى المسرحية ، فهى تبرز مدى حب " تيمور " لبيسان الذى يجعله يجتاز المخاطر حتى يصل إليها ليخلصها من "القرصان" ولم تفتّ الأهوالُ فى عزيمته ، بل يزداد عزيمةً وإصراراً على الوصول لمحبوبته ، فالحب أكبر دافع للتضحية والفداء .

تيمور : يا وَهْمى

يا حُلمى الساحر

أين أنا ؟

بل أين طريقُك يا بيسان ؟

تسقينى الأهوال محبة

يصفونبع الحب إذا ما شقّ على البدن طريقه

يتسامى فى نفسى معنى الموت إلى معنى الحب

أنا مَنْ يهوى بيسان

أنا مَنْ تسكره رشفات الموت فدا بيسان

---

١) السابق ، ص ١٤٩ .

يا ضوء القمر الساحر
تنساب كما ينساب الشعر على شفتى بيسان
أشعر أن ضياءك تغسلنى من أشجانى
وبأنى ألقى بيسان شعاعاً قدسياً
يتسلّى منكِ إلى قلبى
أنا مَنْ يهوى بيسان
أنا مَنْ وهبَ العمرَ فداءك يا بيسان
ما أحلى كلمةَ سر الأبواب السبعة
الموت أو بيسان .. الموت أو بيسان (١)

فالغنائية هنا – كما هى فى مسرحية " الفارس " – تبرز سبب – أو دافع – الأحداث فتؤدى إلى نمو الحدث وتطوره ، وتعمق الفكرة والموقف والشخصية .

وهناك بعض الشعراء الذين ابتعدوا عن الغنائية تماماً فى مسرحياتهم ، وهم : مهدى بندق ، ومحمد مهران السيد ، وشوقى خميس ، ومحمد عبد العزيز شنب ، ، فلم نجد للغنائية أثراً فى مسرحياتهم .

****

*** الحشو والإطناب والفضفضة فى الحوار :**

إن أهم ما يميز الحوار الدرامى أن يكون"مركزاً ومكثفاً ومشحوناً بالمعانى والدلالات والمشاعر ، فالإطناب فى الحوار كفيل بإصابته بالأورام والنتوءات التى تميّع مفعوله الدرامى الحاسم"(٢) ومن هنا فإن "ألد أعداء الحوار الإطالة والحشو " (٣) .

ومعظم هؤلاء الشعراء اتسم حوار مسرحياتهم بالتركيز والإيحاء ، فابتعد عن الحشو والإطناب ، مثل الشاعر مهدى بندق الذى اتسم حوار مسرحياته بالتركيز والإيحاء والبعد عن السطحية، ومحمد عبد العزيز شنب ، وحسن فتح الباب ، وأحمد سويلم ، ووفاء وجدى ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، ومهران السيد (فى مسرحية " حكاية من وادى الملح ") .

أما الحشو والإطناب فقد وسم بعض المسرحيات (ثلاث عشرة مسرحية منهم ثمان مسرحيات لأنس داود) ، وكان ظاهرة فى مسرحيات أنس داود عامة – باستثناء مسرحيتى " بهلول المخبول ،

---

١) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٨٤ ، ٨٥ .
٢) دليل الناقد الأدبى ، ص ٧١ .
٣) فن الأدب، ص ١٤٦ .

والزمار "ومسرحيتي " بنت السلطان" و"الأميرة التي عشقت الشاعر " خاصة فقد ضجّت هاتان المسرحيتان بالحشو والإطناب والفضفضة .

ففي مسرحية " بنت السلطان " نرى أن حوار الحارسين – في مدخل المسرحية – فيه فضفضة كثيرة وثرثرة ، ابتعدت بالحوار عن التركيز والتكثيف اللازمين للبناء الدرامي .

كما اختفى الخط الدرامي حينما خرج الحوار – في المشهد الأول من القسم الأول – من الحديث عن "الضيزن" إلى الحديث عن " كافور " وعلاقته بالأميرة ، وتكشّفها أمامه ، كما أنه لا يلائم طبيعة الأحداث ، فالحوار بين أميرة وبين عدو أبيها ، فالجلمد هذا الذي يحاور الأميرة محاصر لحصن أبيها ، ويُذيق شعبَه ويلات الحصار ، فلا يعقل أن يدور حوار بينهما – في أربع صفحات – حول العبد كافور وغيرة الجلمد منه حتى التفكير في قتله .

كما اتسم المشد الثاني بالإطناب أيضاً ، فالمشهد كله عبارة عن قراءة رسائل الجلمد " ولا نرى في المشهد كله سوى قرار الأميرة بالتسليم " (١) .

كما وسمت الفضفضة والإطناب المشهد الثاني من القسم الثاني أيضاً " فالمشهد كله عبء على الخط الدرامي ، ولا يخدم الصراع في شئ ، وإنما هو يقدم فقط جزئية صغيرة تفيد في تنامي الحدث تتمثل في أن " كافور " قتل السلطان واستولى على خاتمة ومفتاح الجحصن " (٢) كما ظهر هذا الإطناب في المشهد الثالث أيضاً.

وهذه الفضفضة وهذا الإطناب والحشو تؤدي إلى تعويق الحركة في المسرحية ، فقد كان الخط الدرامي يظهر حيناً ويختفي أحياناً ، وهكذا الحال في كل المسرحيات ذات الفضفضة والثرثرة والحشو والإطناب فالمسرحية قائمة على الحركة فحيث لا توجد الحركة لا توجد مسرحية ، ولكن المقصود بالحركة يحتاج إلى الإيضاح . فليس المقصود بها" الحركة الجسمانية فهذه قد تكون في كثير من الأحيان خالية من أي قوة درامية ، بينما قد يكون السكون التام في بعض الأحيان أنبض بالحياة الدرامية وأشد جيشانا واحتداماً من أي حركة ظاهرية.

وإنما المراد بالحركة في المسرحية هو أن يستمر الخط المسرحي متحركاً لا يقف لحظة واحدة، إنها تلك التي تحدث الحركة المتجددة في ذهن المشاهد فلا يفتر ولا يركد أبداً . وقد يكون ذلك بالوقفة الساكنة كما يكون بالحركة الظاهرة ، ويكون بالجملة الصامتة كما يكون بالجملة الناطقة . كل جملة تدفع الحدث خطوة إلى الأمام تسمى حركة ، وما لا يؤدي إلى هذه النتيجة لا يسمى حركة وإن كان شيئاً بالجري والقفز " (٣) .

---

١) المسرح الشعري المعاصر ، ص ٨٢ .
٢) السابق ، ص ٩٢ .
٣) علي أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط المطبعة الكمالية / القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٦٣ .

أما المسرحيات التى ابتعدت عن الحشو والإطناب والسطحية فقد ظل الخط المسرحى فيها متحركاً لا يقف لحظة واحدة .

وقد طغت الفضفضة والإطناب والحشو فى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " لأنس داود أيضاً حتى أننا نجد مشاهد بأكملها لا فائدة لها فى البناء الدرامى (مثل المشهد الثالث من الفصل الأول) ومشاهد لا تخدم البناء الدرامى إلا فى جزئية بسيطة جداً (مثل المشهد الرابع من الفصل الأول) أما المشهد الثالث من الفصل الثانى فلا ضرورة له على الإطلاق ولا يخدم البناء الدرامى فى شئ خاصة وأن الإشارة إلى فساد القاضى " سعفان " قد ذكر فى موضع آخر ، كما اتسم المشهد الثالث من الفصل الثالث بالفضفضة الكثيرة ، هذا بالإضافة إلى أن حوار هذه المسرحية قد اتسم بالسطحية .

كما اتسم حوار أنس داود بالفضفضة أيضاً فى مسرحيات " محاكمة المتنبى " و"الملكة والمجنون" و"الثورة" و " الشاعر " و " الصياد " و " البحر " ولكنها – أى الفضفضة والحشو والإطناب – ليست بدرجة المسرحيتين السابقتين .

ففى مسرحية " الثورة " نرى – مثلا – فى المشهد الأول من الفصل الثالث ، يحكى مأمور "زفتى " رحلة هروبه من " زفتى " إلى " القاهرة " فى تفصيل لا يلائم الشخصية ، ولا يلائم الموقف، فالثورة مشتعلة فى كل مكان ، والإنجليز يُقتّلون فى كل مكان أيضاً ، هذا فضلا على أن المتحدث ضابط ، يتحدث إلى رئيسه الجنرال الذى دخل عليه وهو فى أقصى حالات التوتر .

وفى مسرحية " الشاعر " اتسم القسم الرابع (المستنقع) بالسطحية الطاغية ، والحشو والإطناب والهبوط بلغة الحوار فى هذا القسم إلى أدنى مستوى .

وفى مسرحية " الصياد " ضج المشهد الثانى بالثرثرة والفضفضة ، إذ يذهب الحراس لإحضار الصياد فلم يجدوه ، وينتظرونه حتى يرجع ، يطول هذا الانتظار ، فيثرثرون كثيراً حتى يعود الصياد ، المشهد فى ثمان وثلاثين صفحة ، منها ثمان وعشرون صفحة ثرثرة وفضفضة لا تخدم البناء الدرامى ، واتسم الحوار فى الصفحات العشر الأخيرة بالسطحية .

كذلك مسرحية " البحر " لا تخلو من " الحشو " ، ففى المشهد الأول موقف الصعلوكين والرجل المتنور لا فائدة له دراميا ، كما اتسم حوار المسرحية – إلا فى القليل منه – بالسطحية والبعد عن التركيز والإيحاء ، فقد اتسم بالإطناب والخروج عن الخط الدرامى كما هو الحال فى المشهد الثانى من المسرحية الذى اتسم بهبوط لغته أيضاً .

كما أن المشهد الأخير من المسرحية به فضفضة كثيرة وسطحية ، فلم يتناول المؤلف فكرة واحدة يستقصيها ، وإنما تناول موضوعات كثيرة ، فالمشهد كله ثرثرة تقتل الوقت ، وكل هذا الحشو والإطناب والثرثرة يؤدى إلى تعويق الحركة فى المسرحية .

كما ظهر الإطناب واضحاً فى مشهدَين من مسرحية " الخديوى " لفاروق جويدة ، وهما المشهد الرابع من الجزء الأول ، وإن كان الهدف هو إظهار اهتمام الخديوى بالنساء فكان يمكن أن يظهر هذا الاهتمام فى حوار أكثر تركيزاً وإيحاءً ، أما الموضع الثانى فهو المشهد الثانى من الجزء الثانى ، وهو مشهد لقاء " أزهار " بعمال التراحيل .

كما اتسم الفصل الثانى من القسم الثانى فى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " بالإطناب أيضاً ، وكان يمكن للمؤلف أن يصور ما يعتمل داخل نفس " الحجاج " بمونولوج حتى يكون أكثر تركيزاً وتكثيفاً يتطلبهما الحوار المسرحى ، فالفصل ثمان صفحات تصور هذا الصراع فى إطناب ، وكذلك الفصل الخامس من القسم الثانى حشو لا فائدة له درامياً بل يؤدى لتعويق الخط الدرامى ، وإن كان المؤلف يريد أن يظهر فساد الحاشية وقهرها فقد سبق توضيح ذلك فى مواقف متعددة ، كما أن حوار الفصل ساذج وسطحى .

أما الفصل السادس ففيه فضفضة وإطناب وابتعاد عن الإقناع العقلى والدرامى ، وذلك فى حوار "الحجاج" مع "سعاد" فى سجنها بلا رجال أو حراس ، ويتحدث كل منهما ونعرف بعد قراءتنا للمشهد أو معظمه أن كل منهما كان فى عالمه المنفصل عن الآخر ، ولكن الموقف الذى صور غياب كل منهما فى عالمه عن الآخر طويل غير مقبول ، فهذا الغياب أو الشرود يجب أن يستغرق لحظات قصيرة ، هذا بالإضافة إلى أن المؤلف جعلهما يتعانقان وهما فى هذه الغيبة ، فسعاد لم تكن تعرف أنها تعانق الحجاج – الذى اعتقد هو الآخر أنها تبثه حبها وأشواقها – بل كانت تعتقد أنها تعانق " عدنان " وهذا بعيد عن الإقناع العقلى أو الدرامى (استمر شرود كل منهما فى عالمه سبع صفحات) .

ويلاحظ غلبة الإطناب على الفصول التى كان يتحاور فيها " الحجاج " مع " سعاد " .

أما مسرحية " الحربة والسهم " لمهران السيد ، فقد اتسمت بعض مشاهدها بالإطناب أو الحواريات المسترسلة التى تؤدى إلى " ترهل البناء الفنى للمسرحية " (١) .

ففى المشهد الثانى من القسم الأول إطناب فى حوار الخفراء الذى اتسم بالثرثرة والفضفضة وهم يتحدثون عن متاعبهم وضيقهم بمهنتهم ، كما نرى هذه الثرثرة والفضفضة فى المشهد الثالث من الفصل الثانى فى حوار ديدى والكاهن وبعض الرفاق ، خاصة وأن الحديث عن قهر السلطة وفسادها ذكر فى أكثر من موقف .

كما يرى د. أنس داود أن مشهد " محاكمة ديدى " لا يخدم الحركة المسرحية ، فيتساءل : أى أهمية لهذا المشهد تخدم الحركة المسرحية لدى مهران . والمسرحية كلها تتحدث عن مظالم شتى ، فهل عليها أن تشير إلى فساد القضاء أيضاً " (٢) وإن كان هذا هو الهدف ففيه إطناب أيضاً .

---

١) دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى ، ص ٦٥ .
٢) السابق ، ص ٦٦ .

ونلاحظ أن " الحركة فى المسرحية تنمو ببطء ، فالحوار حول القضايا والمشكلات كثير جداً ، والأحداث محدودة تعوق حركتَها المشاهدُ الثانويةُ التى أخذت من المسرحية حجمَ المشاهد الهامة " (١) ولو اتخذ الشاعر الأسلوب الشعرى المركز أداة لحواره " لاستطاع أن يلمَّ بكل ما يريد بلغة مكثفة تساعد " الحدث " المسرحي على النمو ، بدلا من أن تفقده حيويته وتمسرحه ، وتجلسنا فى قاعات الاستماع بدلا من قاعات المشاهدة " (٢) .

هكذا قال د. أنس داود ، ومن الجدير بالذكر أن د. أنس داود وقع فيما عاب عليه مهران السيد ، فقد اتسمت مسرحياته بالإطناب والحشو ، حتى أن حوار الخفراء الذى اتسم بالثرثرة والفضفضة فى مسرحية " الحربة والسهم " لمهران السيد نجد له نظيرًا فى مسرحية " بنت السلطان " لأنس داود ، وذلك فى حوار الحارسين فى مدخل المسرحية .

وإن كان د. أنس داود يقول عن حوار الخفراء فى مسرحية " الحربة والسهم " أننا " نحس بعلو نبرة الحديث عن مستواهم الفكرى " (٣) ، فها هو الخفير الأول – الذى لا يرضى عن السلطة الباغية – يقول لمَنْ يدعوه أن يأخذ حذرَه عند الحديث عن السلطة .

الأول :

لكن .. ماذا؟

إن لم نتكلم .. فسيقهرنا الموت

إن لم نتحرك ، حق علينا الموت

وسقطنا فى وادى الظلمات

وهنالك مملكة الصمت

أما فوق الأرض

فالكلمات

روح العالم والإنسان

والحرف الواحد سيف ، من يحمله يمتلك السلطان (٤)

و " مثل هذا الكلام يقال على لسان شاعر لا على لسان خفير فى تلك العصور .. وهم – أى الخفراء – من الشخصيات النكرات فى المسرحية ، وكان ينبغى أن يكون حوارهم عن متاعبهم ، وضيقهم بمهنتهم ، ممهداً لمشهد بين الشخصيات الرئيسية فى المسرحية التى تدفع قدما بالأحداث ، ولكنّا وجدنا مهران يفرد لهم مشهدًا كاملًا ليثرثروا خلاله عن أشياء فى مستواهم ومن غير مستواهم " (٥)

١) السابق ، ص ٦٥ .
٢) السابق ، ص ٦٦ .
٣) دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى ، ص ٦٠ .
٤) الحربة والسهم ، ص ٣١ .
٥) دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى ، ص ٦٥

ساقط من أصل المصدر

ساقط من أصل المصدر

إذا كان د. أنس داود قال هذا عن حوار الخفراء في "الحربة والسهم" فإن د. أحمد السعدني يرى أن حوار الحارسين في "بنت السلطان" لأنس داود غير ملائم لهما لأنه "حوار يتنفس العصر المأزوم لا حوار حارسين عصر البداوة، والاقتتال من أجل القوة والماء والأرض" (١)

* ملاءمة الحوار للشخصية :

جاء الحوار ملائماً للشخصية التي تنطق به ، ولم يشذ عن ذلك إلا في مواقف نادرة، ففي مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " موقف واحد ، في حوار " الأشيب " مع الحارس ، ففي حوار الأشيب – الشاذ كما وصفه المؤلف – ما ينمّ عن أنه رجل أحمق ، شهواني ، غير متعقل ، ولذا فمن غير المناسب أن يأتي على لسانه عبارات لا ترد إلا على لسان رجل عاقل يتسم بالوعي – أو على الأقل له رؤية - فلا يتوقع من رجل شهواني شاذ – يراود الحارس عن نفسه – أن يقول :

الأشيب :......

الدولة إن طال السلمُ بها تتفكك من داخلها

فرخاءُ في جانبها الأيمن

يدعو للترف الناعم واللهو الصاخب

ومعاناة في جانبها الأيسر

تشعل نيرانَ الحقد اليائس وتمهّد للفوضى والتدمير

ثم يقول للحارس بعد ذلك :

الأشيب :

الآن فهمتك يا بن القحبة

أنت تريد ولكن تخشى أن تلمحَك الأعين

عندك حق

ولهذا سوف أطبع فوق شفاهك أحلى قبلة

وسأترك تحديد الموعد لمزاجك أنت (٢)

وفي مسرحية " دماء على ستار الكعبة " لفاروق جويدة موقف لا يتناسب مع شخصية الحجاج الباطشة وطبيعة الحدث الذي يدور في فلكه ، فقد رسمت لنا شخصية الحجاج كشخصية باطشة قاهرة ، يمدحه الشعراءُ نفاقاً ، ولكننا نرى الحجاج صامتاً لا يتكلم ويرتاب الشعراء في هذا الصمت على هذا النحو غير الملائم للشخصية والموقف ، فلا يعقل أن يتقولوا على الحجاج بهذا الكلام الساذج ، وهم

---

١) المسرح الشعري المعاصر، ص ٧٦

٢) حتشبسوت بدرجة الصفر ، ص ٩٠ .

يعلمون ما هية الحجاج ، وها هو الموقف (الحجاج يقف صامتاً لا يتكلم ولا يتحرك ويكاد لا يتنفس ويتابع ما حوله)

عبد الله : (هامسا) هل الحجاجُ أطرش .. ؟

كريم : يا ويحى لم يسمعْ شيئاً مما قلناه

صفاء الملك : ضاع المديح .

عبد الله : هو حاكمٌ أبله .

صوت : لا يسمع شيئاً

صوت : ينظر في خوف كالمجنون .. رجل مجنون

رجل مجنون يحكمنا ؟

رجل لا يسمع يحكمنا ؟

كريم : رجل .. ومقطوع اللسان ..؟

عبد الله : لا إنه رجل .. ومربوط اللسان .

صفاء الملك : هيّا اربطوه

صوت : هيّا اصفعوه على قفاه .

كريم : قفاه عريض

صوت : هذى العمامة خلفها طرطور

صوت : بل خلفها ذيلٌ كبير (١)

وفي مسرحية " حمزة العرب " لمحمد إبراهيم أبى سنة ، يقول جندى فارسى – مِمَّن يعبدون النار – "يا سبحان الله " ، ساخراً من زملائه الجنود الفرس ، عندما رأى خوفَهم من حمزة فادّعوا أنهم جاءوا لاستقباله لا لقتاله ، أو اتفقوا على ذلك عند الخطر ، فلا يعقل أن يقول رجل " يا سبحان الله " – التى تفيد التنزيه – وهو يعبد النار ، خاصة وأن المؤلف أشار إلى عبادتهم للنار فى أكثر من موضع من المسرحية .

بختك : لكنني أفوز

إن شاءت النيران (٢)

بعد ذلك يقول جندى فارسى ساخراً من زملائه

---

١) دماء على ستار الكعبة ، ص ٢٥ ، ٢٦ .
٢) حمزة العرب ، ص ٧٨ .

جندى : (ساخراً) يا سبحان الله

ما جئنا حقا

إلا كى نغصب منهم مهردكار

ونعاقبهم

لكن ظهر القطُ فخاف الفأر (يضحك) (١)

وقد سبقت الإشارة إلى عدم مناسبة الحوار للشخصيات فى حوار الحارسين فى مدخل مسرحية " بنت السلطان " لأنس داود ، وفى حوار الخفراء فى المشهد الثانى من الفصل الأول من مسرحية " الحربة والسهم " لمهران السيد ، فى ص ٤٧ ، ٤٨ من هذا الفصل .

****

*** التقريرية والمباشرة :**

من سمات الحوار الدرامى الإيحاء والتلميح لا المباشرة والتصريح إذ تعتبر التقريرية والمباشرة من عيوب الحوار المسرحى .

وقد ابتعد معظم الشعراء عن هذه التقريرية ، فلم نرها إلا عند بعضهم ، وفى بعض المواقف فى بعض أعمالهم .

فى مسرحية " محاكمة المتنبى " لأنس داود ، ظهرت التقريرية والمباشرة فى بعض المواقف نذكر منها ، توضيح المتنبى لمراده من شعره الذى قاله فى " كافور " والذى قدم للمحاكمة من أجله فها هو يتجه للجمهور مكرراً لما قرأه قبل ذلك فى تقريرية ومباشرة .

المتنبى : [يتجه للجمهور]

معنى شعرى

لا تقتلوا كافور

إن ردَّ أعداءَ البلاد عن حدودنا المصونة

وإن أشاع العدل والسكينة

فإن رأيتموا

الفقرَ يسعى فى دروب هذه المدينة

فلتقتلوا كافور

وإن رأيتموا

---

١) السابق ، ص ١٤٨ .

الظلم والفساد ، والعفونة

فلتقتلوا كافور

وإن رأيتموا

ظلالَ روميّ بهذه المدينة

فلتقتلوا كافور (١)

كما جاءت نهاية المسرحية فى تقريرية واضحة أيضاً ، وكأنها تفترض فى المتلقى الجهل ، ولذا تضع يدّه على المغزى من المسرحية .

كافور : [فى ذهول متمتماً]

مأساة الطاغية .. " الطغيان "

مأساة السلطان

السلطان .. (٢)

كما ظهرت التقريرية فى بعض المواقف من مسرحية " الملكة والمجنون " ، وفى أكثر من موقف فى مسرحية " الثورة " ، ففى بداية الفصل الأول من مسرحية " الثورة " نقرأ هذا الحوار بين " همام " و " جوزفين "

هى : ما أفضلُ ألوانك

هو : لون النار ، ولون الدم

هى : تعنى لونّ الثورة والحرية !! (٣)

ونرى التقريرية أيضاً فى قول " سعد " لهمام .

سعد :

أبرق يا " همام " إلى حكومات العالم ، كل

الهيئات الدستورية ، كل الصحف الكبرى ..

عن مسئوليات السلطات البريطانية عن هذى

الكارثة الدستورية (٤)

وفى مسرحية " الوزير العاشق " لفاروق جويدة ، جاءت المباشرة والتقريرية فى مواقف نادرة منها قول ابن زيدون :

---

١) محاكمة المتنبى ، ص ١٥٢ .
٢) السابق ، ص ١٥٩ .
٣) الثورة ، ص ٢٣٢ .
٤) الثورة ، ص ٢٦٧ .

الحاكم يقتل بعضَ الناس ..
لكن لا يقتل شعباً ..
قد يسجن فرداً ..
قد يسرق أرضاً ..
قد يسلب عرضًا ..
قد يفعل كلَّ الأشياء
لكن أن يقتل شعباً لا .. لن يقتل شعباً
فالشعبُ لهيبُ يتوارى تحت البركان .. (١)

كما ظهرت التقريرية والمباشرة في مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدي أكثر من مرة منها ما ورد على لسان " تيمور " ص ٢٣ ، ٢٤ من تقريرية وإفضاء مباشر ، ومنها هذه الجمل المباشرة عنْ بيسان" التي كانت ترمز للخصب والنماء في المسرحية ، ولكن الشاعرة صرحت بذلك – في أكثر من موقف – فأهدرت قيمة الرمز

المجموعة الأولى : ......
يا سرّ خصبِ الأرضِ يا بيسان (٢)

تيمور : ......
وهي الرمزُ الخالد للبلدة (٣)

ومنها قول المجموعة :
حين تصير حياتك يا بيسان مهدّدة بالأخطار
فالبلدة تنسى طعمَ العيش الطيب
يفنى مَنْ فيها لكن تبقين على رأس البلدة
فوجودُك يا مولاتي في بلدتنا رمزٌ طيب
ووجودُك في بلدتنا
هو معنى العيش الطيب (٤)

---
١) الوزير العاشق ، ص ٩٧ .
٢) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٢٥ .
٣) السابق ، ص ١١٢ .
٤) السابق ، ص ١١٦ ، ١١٧ .

أما فى مسرحية " حكاية من وادى الملح " لمهران السيد فقد جاءت التقريرية والمباشرة فى موقف واحد فى نهاية المسرحية على لسان " نفرو " الذى التقى بالجمهور ، محاولا أن يضع يدَهم على مغزى المسرحية ، فيقول فى تقريرية :

نفرو : ......

ما يعنينى فى القصة ما أستخلصه

أهل زمان الفلاح

فليخلد ذكرُك يا أخنوم (١)

... ...

نفرو :

فلندرك قبل فوات الوقت

بطلان القول القائل . إن الصمتَ حصافة (٢)

*** السرد والحكى :**

إن أهم ما يميز المسرحية هو الحوار ، ولذا يجب أن تتجلى الصفات وينكشف الغموض عن طريق الحوار والفعل لا السرد والحكى ، ولكن هناك بعض المواقف التى يكون فيها السرد ألزم لتنأى بالمسرحية عن التطويل ، وليمكن المؤلف من " ضبط نسب الزمن " (٣)

ولكنه – أيضا يجب أن تظل السمة الغالبة للمسرحية هى الحوار ، ولا مانع من توظيف السرد إذا لزم الأمر ، وقد لجأ بعضُ الشعراء إلى السرد فى بعض مسرحياتهم لينأى بمسرحيته عن التطويل ، مثل الشاعر فاروق جويدة فى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " فها هو " سلام " يخبرنا بأخبار وأحداث عن طفولة الحجاج ونشأته وحبه لسفك الدماء منذ بواكير حياته والتنبؤ بأنه سيصبح شريرا عن طريق السرد ، كما عرفنا عن طريق السرد أيضا طبيعة علاقة الحجاج بسعاد ، ليصور لنا أحداث المسرحية ، ونفهم حقيقة ما يجرى بينهما من أحداث ، [illegible] المسرحية .

سعيد : **ماذا عن الحجاج يا سلام ؟**

سلام :

رجل غليظ القلب ليس له ضمير [illegible]

---

(١) حكاية من وادى الملح [illegible]

(٢) [illegible]

(٣) [illegible]

سألوه : كم قتلاك يا حجاج ؟

فأجاب : إني قد تجاوزت المئة ..

صوت : مئة قتيل ..

سلام :

لا .. بل مئة ألف قتيل ..

سألوه : مَنْ أحببتَ يا حجاج ..؟

فأجاب : ما أحببتُ شيئاً في حياتي غير لون

الدم .. يسكرني كأقداح النبيذ ..

سألوه : مَنْ تخشاه يا حجاج .. ؟ فأجابهم :

الشعب إن أعطيته عقلاً ..

ولم تقطع لسانه ..

سعيد :

أكمل لنا .. أكمل ..

سلام : رفض الرضاعة ذات يوم في المساء

حملته أمه ..

ذهبت إلى العراف تسأله .. لماذا يرفض الطفل

الصغير غذاء أمه ..

فأجابها العراف :

هيا اذبحي شاة صغيرة .. واسقيه دم الشاه ..

ثم اذبحي للطفل عند الفجر حيّة .. واسقيه دم

الحيّة السوداء ولطّخي وجهَ الصغير ببعض هذا الدم

سعيد : وماذا حدث ..؟

سلام : عاد الصغير لثدي أمه ..

الهادي : شئ غريب ..

سلام :

سألته الأمُ لماذا يشرب هذا الدم .. ؟

قال العراف : طفلُك سيعيش يحب الدم .. (١)

---

١) دماء على ستار الكعبة ، ص ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .

ثم يحكى " سلام " عن حب الحجاج لسعاد ، ورفضها خطبته لها ، وما ترتب على ذلك ، مما يجعلنا متفهمين لطبيعة الأحداث فى المسرحية ، إذ السرد يقتصر على " سرد ما حدث قبل بداية المسرحية ليلقى ضوءاً على سير الأحداث " ولكن المسرح ليس مجال السرد ، ولذا فيجب " أن يوظف فى أضيق الحدود ... مع الحذر من الإسهاب فى استخدامه ومراعاة توظيفه فى مواقف ملائمة له"(١).

أما عن مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم فقد شغل السردُ فيها مساحةً كبيرةً ، حيث اعتمدت على السرد لتقديم الأحداث ثم استدعاء هذه الأحداث لرؤيتها – أو رؤية بعضها – كما حدثت فنرى "شهرزاد" فى بداية معظم اللوحات – المكونة للمسرحية – تسرد الأحداث ، وتقدم لبعضها ، وأحيانا تقوم بالسرد أثناء الأحداث (داخل اللوحة) كما فى اللوحة رقم "٧" ، وهذه المسرحية فريدة من نوعها فى كيفية عرض أحداثها ، وسوف يفصل ذلك أكثر عند الحديث عن " الحبكة والتخطيط ".

وفى مسرحية " الثورة " لأنس داود نراه يوظف السرد للتعبير عن سرعة توالى الأحداث التى تعبّر عن " إفلات الموقف من أيدى الإنجليز " (٢) ، وذلك لأن السرد هنا أنسب من الحوار ، وذلك فى المشهد الأول من الفصل الثالث ، ومن ذلك هذه الأحداث التى نعرفها – أو يعرفها الجنرال – عن طريق التليفون .

الجنرال :[جرس أحد التليفونات .. يرفع السماعة]
أسيوط .. جرجا .. سوهاج
استولى الشعب على أقسام البوليس
وُزّعت الأسلحة على الثوار
عساكرنا فى الأسر
هه .. هه ..
هه .. هه ..
قوات النجدة لن تصل إليها أبدا
نزعوا القضبان ، نسفوا الجسر
اسمع : أرسل مؤنا عاجلة لجنود بريطانيا العظمى
بالجو .. شغل طيارات النقل ، وطيارات التموين ..
حالا .. عبّئ سفنا أيضاً .. أرسلها عبر النهر ..
ابق على صلة بالقوات هناك ، ابق على صلة بى (٣)

١) مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، ص ١٤٧ .
٢) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٤١ .
٣) الثورة ، ص ٢٨٦ .

وقد تكرر مثل هذا السرد فى المسرحية .

هذه هى المسرحيات التى وظفت السرد فى حوارها أما باقى المسرحيات فقد خلتْ منه .

****

*** حديث الشاعر على لسان شخصياته :**

يجب ألا يتحدث الشاعر على لسان شخصياته ولا يتدخل " فى سير الحدث إذ أن ذلك من شأنه أن يعوق سير الحدث – كحدث – أى كخلق .. وهذا يعنى أن الكاتب يجب أن يسعى دائماً إلى الخلق لا إلى التعبير .. والفرق بين الاثنين كبير ، فالخلق هو إيجاد عالم موضوعى يسير حسب قوانينه ومن داخله ، أما التعبير فهو أن يستعمل الكاتب العمل الأدبى وسيلة للإفصاح عن آرائه ومعتقداته"(١) " ويرى يوسف إدريس أن براعة الكاتب تتبدى فى قدرته على أن يبعد الشخصيةَ عن نفسه " (٢) .

وقد رأينا أمثلة لحديث الشاعر على لسان شخصياته فى مسرحيات قليلة ، وهى مسرحيات : " الملكة والمجنون " و " الأميرة التى عشقت الشاعر " لأنس داود ، و " الوزير العاشق " لفاروق جويدة ، و " الحربة والسهم " لمحمد مهران السيد .

فى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " يحاول المؤلف أن يبدو من خلال الأحداث مفكراً حاملاً على كتفيه هموم الإنسان كدأب المثقفين فى عالمنا " (٣) يدل على ذلك افتعال الحدث فالأميرة تسأل الشاعر عن معشوقته الأولى " روضة " وهذا المطلب فيه خروج عن المألوف " (٤)

الأميرة : يا وضّاح ، حدّثنى عن معشوقتك الأولى " روضة "

وضاح :

كُنا يا مولاتى .. طفلين يتيمين ،وضعيفين
كُنا طفلين عجوزَيْن
شبَّ بنا الإدراكُ، نَمَتْ معرفة بالعالم مرة
أدركنا سرَّ العالم .. لا فى أعوام ، أو أيام
يا سيدتى .. بل فى نظرة
أدركنا أنا كنّا مطحونيْن
وغريبين
أنا قد ولدتنا الأقدارُ عجوزَيْن

---

١) نظرية الدراما الإغريقية ، ص ٦٠ .
٢) تطور لغة الحوار فى المسرح المصرى المعاصر ، ص " المقدمة "
٣) المسرح الشعرى المعاصر ، ١٥٢ .
٤) السابق ، ص ١٥٣ .

حملا عبءَ اليتم ، وعبءَ الفقر ، وعبءَ الثورة .
لا تندهشى .. الحرمان ، الإذلال ، القمع .. يولّد " قدرة"
ولهذا واجهت العالم .. عيناى مفتحتان
روضة عاشت كالنسمة ، فى ليلة جوع ماتت ..
مرهقة متناثرة كوريقة زهرة
لكنى عشت بعينين مفتحتين ، وقلب متقد كالجمرة (١)

ومن مسرحية " الوزير العاشق " لفاروق جويدة نأخذ هذا الحوار الذى جاء على لسان ابن زيدون :

أعرفتَ مأساةَ الشعوب
حكامُنا اعتادوا على هذا المديح
وشعوبُنا اعتادَتْ على هذا النفاق (٢)

وقول ابن زيدون أيضاً :

ابن زيدون : الواقع العربى .. ينبئنا بأن كوارث الدنيا ستحلق بالعرب .
حربٌ هنا .. حربٌ هناك
وزعامة فى كل شبر من ربوع الأندلس
لِمَ لا نوحد تحت دين الله كلَّ صفوفنا
لِمَ لا نجمع تحت دين محمد أشلاءنا (٣)

ومن الجدير بالذكر أن " تدخّل الشاعر بالتعليق أو التفسير أو إبداء رأيه هو لا رأى البطل يقلل من تأثير البطل فى المتلقى " (٤) .

أما فى مسرحية " الحربة والسهم " فقد ظهر حديث الشاعر على لسان شخصياته فى أكثر من موقف ، نأخذ منها هذا الموقف الذى تتضح فيه رؤية مهران السيد الثورية ، على لسان " بايتى " .

بايتى : ......
سنهيم على وجه الليل سنينا
قد تمتد إلى باقى العمر

---

١) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٣٧٦ " الأعمال الكاملة " .
٢) الوزير العاشق ، ص ١٢ .
٣) السابق ، ص ١٧ .
٤) البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٢١٨ .

إن كنا لا نعرف إلا نظمَ الكلمات

نرسلها فى الليل أنينا

يتخبط فى تجويف الفم

سنضل إذا احتبست فيه ، ولم

تخفق فى الليل الحالك كالنجم

سنموت إذا لم نهضمها

ويحولها الإخلاصُ إلى دم (١)

****

وتجدر الإشارة إلى أن هناك بعض المآخذ على بعض المسرحيات ، منها مسرحيتا " الشاعر " و " الصياد " لأنس داود ، فقد جاء فى حوار مسرحية " الشاعر " موقف كان يجب فيه التأدب مع الله، عند الحديث عن الذات العلية ، ففى هذه المسرحية يدور الحوار حول " الله " سبحانه وتعالى ، كما لو كان يدور حول إنسان، فمن الشطط أن نقول أن الله قد تأنى ، وأن " الله استجمع فكره " ...الخ ، كل هذا الشطط لإظهار جمال بلطيم ! !

الشاعر :

برأ الله القرى فى الغيب

واختارك – يا بلطيم – زهرة

فتاة :

ثم لمّا نثرَ البلدانَ فى الأرض

تروّى فيكِ واستجمع فكره

وزهاه الموقع الفذ ، فهيّاه

وسواه بإحكام وقدرة(٢)

ويقول الدرويش عن الله أيضاً :

الدرويش :

لكنك لا تهتم بنا ، لا تأبه ، لا تتأثر

تضحك منّا أنت ، وتتركنا نَعْمَه فى بئر الجهل المر

---

١) الحربة والسهم ، ص ٧٩ .

٢) الشاعر ، ص ٥٤٠ " الأعمال الكاملة " .

حتى نعتل

هذى خمر تصافينا وتواددنا

ويسكى وشمبانيا (١)

- كذلك فى حوار " عباس " فى مسرحية " الصياد " - شطط وعدم تأدب مع الله ، إذ يتحدث عن الله سبحانه وتعالى بما لا يليق مع الذات العلية ، وذلك فى ص ٦٨٥ (الأعمال الكاملة) .

كما جاء فى مسرحية " غيلان الدمشقى " لمهدى بندق هذا القول .

غيلان : ....

يا صالح كن مثلَ الله بديعاً فى ذاتك (٢)

فهذا القول غير مقبول ، ولا يتسق مع جلال الله وعظمته ، فالله سبحانه وتعالى " ليس كمثله شئ " .

وفى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " لمهدى بندق أيضاً ، تقول " هيباشا " عن المسيح ، وهى تحدث تمثال العذراء .

هيباشا : ......

اسمى مريم .. مثل اسمك يا سيدتى

وأنا أيضاً مثل ابنك يا سيدتى اخترتُ صليبى

وها أنذى سأموت كما مات بلا ذنب

لكن هو قام من الموت بأمر أبيه فمَنْ يُحيينى إن

مت أنا (٣)

فإن المسيح لم يمت ولكنه رُفع ، وهو ليس ابنا لله سبحانه وتعالى فالله " لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوًا أحد " كما جاء فى سورة الإخلاص ، وهذا الحوار كان يجب ألاّ يصدر من شخصية واعية مثل " هيباشا " - داخل المسرحية - ولا من شخصية واعية أيضاً مثل " مهدى بندق " مؤلفًا .

****

*** النثر والنثرية والعامية فى الحوار الشعرى :**

تخلل النثرُ الحوارَ الشعرى لبعض المسرحيات ، وهى : مسرحية " الملك لير " لمهدى بندق ، و"الثورة " و"الزمّار " لأنس داود جاء النثر فى مسرحية " الملك لير " فى موقفين : أو لهما خطاب "

---

١) الشاعر ، ص ٥٤١ ، ٥٤٢ .
٢) غيلان الدمشقى ، ص ٤٧ .
٣) مقتل هيباشا الجميلة ص ١٣٧ .

" أدموند " الذى زيفه باسـم " إدجـار " لأحـداث وقيعـة بينـه وبيـن أبيـه ، ص ٣٣ ، ثانيـهما : خطـاب "جونريل " لأدموند " ، ص ١١٢ وجاء فى هذا الخطاب :

اذكر عهودنا المتبادلة ، فإذا كنت قوى الإرادة ، فالزمن كفيل بتحقيـق أمانينـا . إذا عـاد الـدوق منتصراً فسيكون فراشى زنزانتى ، أما إذا فعلت ما أنتظره منك فسأكون كما أرغب لك وحـدك حاشـية .. حامل هذه الرسالة خادمى الأمين أزوالد .. أجـزل لـه العطـاء وقربـه منـك . وسنُضحك علـى أختـى ريجن ، إذ أنها ستنتزع من أزوالد رسالة أخرى لم أضمنها حقيقة مشاعرى نحوك

زوجتك القادمة وعشيقتك المحبة : جونريل (١)

وهذا الخطاب النثرى لا ينال من شاعرية النص الشعرى ، بل يؤدى دوراً درامياً فيكشف عـن خبايا الشخصيات ، ويؤدى إلى تصعيد الحدث الدرامى ، كما أن النثر أنسب للخطابات من الشعر .

وتخلل النثرُ بعضَ المواضع فى مسرحية " الزمار " ومنه على سـبيل المثـال الحـوار النـثرى الذى جاء على لسان قائد الجند فى ص ٥٠٣ " الأعمال الكاملة " ولكن النثر هنا غـير مـبرر ، ويعتـبر خروجاً عن سياج النص الشعرى .

أما مسرحية " الثورة " لأنس داود أيضاً فكثيراً ما تخلل الحوار النثرى هذه المسرحية ، وكان الأَولى أن يأتى شعراً ، فالشعر أقوى إيحاءً وتركيزاً وتكثيفاً من النثر ، وهذا ما يتطلبـه البنـاء الدرامـى فضلاً عن مباشرة وتقريرية النثر ، كما هو واضح فى الحوار النثرى على لسـان ريجنـالد ص ٢٥٤ ، وحوار السلطان ، ص ٢٢٦ ، وحوار سعد ص ٢٧٢ ، وحوار " جون " والجنرال ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ وغيرها ولنأخذ مثالاً على ذلك من حوار " جون " .

جون : تسخر منى أنتَ الآن

حين تقول بأنى سوف أسرح بعد الحرب

مبلغ علمى أن رئيس حكومتنا أعلن أن الحلفاء

انتصروا ، والجرمان وأعوان الجرمان اندحروا

وهنالك مؤتمر الصلح ..

وأنا مازلت أسخّر بين صفوفكم . لا أعلم لى

هدفاً من تلك الأيام الملعونة ، بل إنى لا أعلم شيئاً

معقولا لوجود بريطانيا العظمى وسط شعوب

تملكها بالعدوان ، وتحكمها بالقهر .. فما نجنى نحن

---

١) الملك لير ، ص ١١٢ .

سوي ما يحدث تحت أنوفكم الآن بمصر ..

قتل ، تخريب ، ذُعر بينّ القوات ..

لا يملك أحدٌ مِنّا أن يحدسَ ماذا يجرى بعد دقيقة ..(١)

- وقد جاء الحوار نثراً على لسان " جون " كثيراً فى المشهد الثانى من الفصل الثالث .

وكثيراً ما تخلل النثر حوار مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " لمحمد عبد العزيز شنب ، حتى جاء الحوار أقرب للنثر منه للشعر ، ومن ذلك على سبيل المثال حوار المتنبى فى ص ٨ ، ١٠ وحوار الراعى ، ص ١٢ ، وحوار قائد الشرطة فى ص ١٠٠ ، وهذا مثال .

المتنبى :

قل لى يا مصباح (ينظر حواليه) قد سرتُ طويلاً

حتى أنى لا أدرى فى أى مكان أقفُ الآن .. وسلكت

دروباً مختلفة . فى الشوك مشيتُ فى الصخر مشيت ..

فى درب يُولد من درب .. ومساء يولد من آخر ..

لكنى لا أدرى . فى أى مكان أقف الآن .. ومهم جداً

للإنسان أن يعرف أين يسير .. أن يعرف فى أى مكان

تحمله قدماه .. (٢)

****

وقد يأتى الحوار شعراً ، ولكن تغلب عليه النثرية (أى يفقد روح الشعر) ، وذلك فى بعض المسرحيات أيضاً ، وهى : " هل أنت الملك تيتى ؟ " لمهدى بندق ، و " الوزير العاشق " و" الخديوى " و " دماء على ستار الكعبة " لفاروق جويدة ، و " المتنبى فوق حد السيف " لمحمد عبد العزيز شنب و " شهريار " و"الفارس" و"إخناتون " لأحمد سويلم .

فى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟ " جاء الحوار – فى بعض المواضع – أقرب إلى النثرية أو لغة الحياة العادية ، ومنه حوار الملك مع ابنه " وسركارع " ص ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، وحوار " إمرى" و " كابر " ، ص ٢٤ ، وها هو الحوار .

إمرى : لك – فى دارى – سوف أوجه أسئلة عن هذا الجانى المقتول .

فترد بأنك لا تعرفه .. لم تره من قبل .. الخ الخ

ثم نوقع محضرنا وتعود إلى بيتك دون مشاكل

---

١) الثورة ، ص ٢٨٥ .

٢) المتنبى فوق حد السيف ، ص ١٠ .

كابر :

(بتردد وخوف) طيب .. أخطرُ زوجتي بأنّي عندك

إمري :

لا لا الأمرُ بسيط جداً لا يحتاج إلى إخطار (١)

وأحيانا تقترب اللغة من النثرية في مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " وخاصة في المشهد الثاني من الفصل الأول ، وفي مسرحية " الشاعر " لأنس داود هبطت اللغة - في مواضع كثيرة عن مستوى الشعر بل عن مستوى النثر الفني ، مثل قول الأب لصالح .

الأب : ....

أنت ماذا .. ضفدعة

بل حمار أنت دون البرذعة (٢)

أما في مسرحية " الوزير العاشق " فنلاحظ فيها أيضاً تأثر فاروق جويدة بلغة الصحافة التي ظهر أثرها في مسرحيته ، يقول د. صلاح فضل : " وأقصى ما يمكن أن نلاحظه في بعض المشاهد هو تفاقم جرعات الصحافة اليومية بلغوها وغثائها " (٣)

ومن ذلك قول ابن زيدون :

إذا كنتُ يوماً عرفتُ النساء

وجربتُ في الحب دون ارتواء

فإني رأيتك صبحاً جميلاً

فليس من الأرض هذا الضياء

......

ولادة :

أحببتُ فيكَ القلب قبل المنصب

وأنا أخاف من المناصب ..

يوماً تجئ .. غداً تضيع ..

ونعيش نحلم بالذي قد كان ..

ونظن أن الناسَ تصنعها الكراسي والرتب ..(٤)

---

١) هل أنت الملك تيتي ؟ ، ص ٢٤ .
٢) الشاعر ، ص ٥٣٢ (الأعمال الكاملة) .
٣) إنتاج الدلالة الأدبية ، ص ٨٣ .
٤) الوزير العاشق ، ص ١٣ ، ١٤ .

ويعلق د. صلاح فضل على هذه الأبيات بقوله : " ... فنشعر أننا أمام لغة نثرية – وإن كانت منظومة – طغت عليها العبارات المتناثرة من زبد الصحافة اليومية مثل عرفت النساء ، وجربت الحب، وأخاف المناصب، ونعيش نحلم ، وهى عبارات مفرغة بالاستعمال اليومى المكرور ، تنزلق على سطح مسرحى ، نتوقع فيه تركيزًا مجازيًا " (١) وطَغَتْ النثريةُ على حوار مسرحية " الخديوى " فجاء أقرب إلى النثر منه إلى الشعر ، من ذلك على سبيل المثال حوار عثمان وصديق وديلسبس ص ٦٥ ، ٦٦ (الذى جاء فى ص ٤٥ من فصل " الموضوع ") .

وظهرت النثرية أيضاً فى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " فى الفصل الثالث من القسم الأول ، وتغلب على الفصل الأول من القسم الثانى (فصل محاكمة سعاد) ومنه هذا الحوار

الحجاج " يهمس للوزراء " : أعددتُم كلَّ الأشياء .. ؟

الوزراء الثلاثة : نعم مولاى أعددنا ..

الحجاج : وأقوال الشهود ..؟

رفيق الأنس : حفظوها حفظا يا مولاى

حسب الله : حضروا جميعاً واتفقنا . .

علاء الدين : كل الذى أرجوه يا مولاى

لا تترك مجالا للحوار أو الكلام أو الجدل ..

الحجاج : لا وقت عندى للحوار ..

فاليوم أنهى كل شئ ..

حسب الله : احكم سريعاً .. تنته .. (٢)

وفى مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " جاء الحوار أقرب للنثر منه للشعر ، هذا بالإضافة إلى الحوار النثرى الذى جاء على لسان بعض شخصياتها ، حتى اصطبغت المسرحية بصبغة النثر والنثرية .

أما مسرحية " شهريار " فقد بَدتْ النثرية فى حوار " شهريار " و " القاضى " فى اللوحة رقم "٣" وفى حوار " شهرزاد " مع الخازن فى اللوحة "٦" .

شهريار : أحياناً أنسى أشياء مُهمّة

القاضى :

كان الله بعونك يا مولانا

---

١) إنتاج الدلالة الأدبية ، ص ٨٣ .

٢) دماء على ستار الكعبة ، ص ٩٦ .

فالأعباءُ كثيرة

شهريار :

حقاً

قل لي يا سيدنا القاصي

كم ولداً لك

القاضي : عندي ولدان .. بنت واحدة تنتظر العرس

شهريار : ومتى ستزفّ ابنتك

القاضي : قريباً يا مولاي (١)

وفى مسرحية " الفارس " غلبت النثرية على المشهدين الأول والثانى من المسرحية .

****

وبالإضافة إلى النثر والنثرية هناك **الألفاظ والعبارات العامية** التى تخللت معظم المسرحيات ، وجاءت نادرة فى بعضها ، وكثيرة فى البعض الآخر .

ففى مسرحيات مهدى بندق نرى أن الألفاظ والعبارات العامية جاءت نادرة فى مسرحية "مقتل هيباشا الجميلة " ومسرحية " غيلان الدمشقى " أما مسرحية " ريم على الدم " فقد وردت حوارات طويلة باللغة العامية على لسان أحد المتفرجين ، وهى حوارات بعيدة عن الشعر والشاعرية وهذه هى المسرحية الوحيدة التى تخللها حوارات طويلة بالعامية ، وقد تناولنا ذلك عند الحديث عن الحائط الرابع (ص ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ من هذا الفصل)

وعن حوار مسرحية " ليلة زفاف اليكترا " قال د. مصطفى عبد الغنى : " ... اقتربت اللغة فى بعض الأحيان من مستوى العامية " (٢) فنجد هذه التعبيرات : " ما رأى جنابك فى نفسين ؟ ص ١٨ " ، " ماذا عن هذا الزفت الموضوع ؟ ص ٢٠ " "ومَنْ يتزوج أمى أقل له يا عمى ص ٦٦ " وغيرها كثير .

وفى مسرحية " غيلان الدمشقى " ألفاظ وتعبيرات عامية ولكنها نادرة ، منها قول الأوزاعى " "يا للا .. لا يلزمه يعنى لا يلزمه ص ٣٤ " .

ونلاحظ أن كلمة " هِه " وردت كثيراً على لسان الوليد فى مسرحية " غيلان الدمشقى "، ولهذه الكلمة أهمية درامية كبيرة : فهذه اللفظة يتمكّن الشاعر المسرحى من بدء تحريك الحدث بعد

---

١) شهريار ، ص ١٠٠ .
٢) جريدة عمان ، الخميس ١٩٨٥/٣/٧ ، ص ١٦ .

توقفه الاضطراري لتنمية صفات الشخصية وتطوير معرفة المتلقي بجوانبها . وبها تعود الشخصية إلى الالتحام من جديد مع الشخصية التي تتحاور معها " (١) .

ومن العبارات العامية أيضاً قول الوليد في ص ٣٤ " ضع بطيخاً صيفياً في بطنك " فقد " جاء التعبير عامياً في روحه ، ركيكاً في تركيبه ، مخالفاً لجودة اللغة في بقية النص " (٢) ومن الجدير بالذكر أن هذا التعبير قد تكرر في مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " ص ١٠٩ .

أما أكثر مسرحيات مهدي بندق احتواءً للكلمات والتعبيرات العامية فهي مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " تليها من حيث كثرة الكلمات والتعبيرات العامية مسرحية " هل أنت الملك تيتي ؟ " وتلي المسرحيتين مسرحية " آخر أيام إخناتون " .

في مسرحية " حتشبسوت " بدرجة الصفر " هبط الحوار – في بعض الأحيان – من مستوى الشعر إلى مستوى لغة الحياة اليومية العادية ، وكثيراً ما تخللت الألفاظ العامية حوار المسرحية ، بل أننا نجد الألفاظ التي تهبط من العامية إلى السوقية أو لغة السفلة من الناس ، فنجد هذه التعبيرات : " ابن اللبؤة ص ٣٣ " ، ابن المجنونة ص ٥٨ " يا أولاد الكلب ، ص ٦٨ " ، يا أولاد القحبة ص ٦٩ " " يا بن العَرَص ص ١٠٢ " وكان يُفضِّل الابتعاد عن هذه الألفاظ الهابطة التي لا تتناسب مع مسرحية شعرية عظيمة أشاد بها النقاد ، ومع شاعر مسرحي قال عنه د. مصطفى عبد الغني : " هذا هو شاعر المسرح العربي الأول – في نهاية هذا القرن – بغير منازع " كما قال عنه د. صلاح فضل " مهدي بندق وريث المسرح الشعري ، وحامل لوائه بعد صلاح عبد الصبور " (٣)

والى جانب هذه الكلمات هناك الكلمات والتعبيرات العامية الكثيرة ، مثل : " في ستين داهية ، ص١٠٢ "، " الفلكة ، ص ٥٦ " ، " مبسوط ؟ ص ٢٣ " .

و بالإضافة إلى هذا وذاك قد وردت بعض عبارات مقززة للقارئ أو المتلقي ، كان يمكن الاستغناء عنها ، إذ لا تفيد شيئاً في البناء الدرامي بقدر ما تثير التقزز والاشمئزاز في نفس المتلقي ، وقد وردت هذه التعبيرات على لسان " عاتي " ، ص ٥٣ ، وعلى لسان " بسي " ، ص ٥٩ وعلى لسان " سرسور " ص ١٠٩ ، يقول بسي :

بسي : تراني جسراً ؟! هه ؟!

بل أنت بنظري مزبلة أخرأ فيها وقت أشاء (٤)

هذا بالإضافة إلى الموقف الذي أشار إليه د. يوسف زيدان في كتابه " التقاء البحرين " وهو الحوار الذي دار في الفصل الأول من مسرحية غيلان الدمشقي " بين الوليد بن يزيد والأوزاعي

---

١) د. أبو الحسن سلام : معمار النص المسرحي ، ط دار المطبوعات الجديدة / الإسكندرية ١٩٩١ م ، ١٤٥ .
٢) د. يوسف زيدان : التقاء البحرين ، ط الدار المصرية اللبنانية / القاهرة ١٩٩٧ ، ص ١٢٦.
٣) غلاف مسرحية حتشبسوت بدرجة الصفر .
٤) حتشبسوت بدرجة الصفر ، ص ٥٩ .

ورجاء بن حيوة ، وأراد به المؤلف أن يجسّد حقارة الثلاثة فأدار على ألسنتهم حواراً فجّاً مقززاً ، لا يسهم فى تجسيم (حقارتهم) على نحو ما يريد مهدى بندق بقدر ما يثير تأفف المتلقى ، ويهدر المتانة اللغوية البادية فى أرجاء النص المسرحى " (١).

ولكن فيما عدا هذه الملاحظات فيشير النقاد إلى " إمكانيات المؤلف اللغوية ، وقدرته على توجيه النص المسرحى " (٢) فالشاعر مهدى بندق شاعر مسرحى أجمع النقاد علىَ براعته المسرحية، ووعيه الشديد بقضايا الوطن والإنسان عامة ، وعمق رؤيته .

ولأننا بصدد الحديث عن الكلمات والعبارات العامية فنعود إلى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟" لمهدى بندق أيضاً ، لنراها تلى المسرحية السابقة إدراجاً للكلمات والتعبيرات العامية ، فيفتتح الشاعر مسرحيته بموال باللغة العامية ، يعكس لنا طبيعة الواقع المعاش فى ذلك الوقت حيث الأقوال والشعارات البراقة دون أفعال تفيد ، ويشير إلى فساد الواقع ، وينذر الفرعون بسوء العاقبة ، ولا يشكل هذا الموال قلقاً فى بناء المسرحية ، بل هو مدخل جيد ولا ينفصل عن موضوع المسرحية ، وفى ذات الوقت هو موال مناسب لرجل بسيط – أعرج - من عامة الشعب ، وها هو الموال :

العازف :

بانى عمود للسما	**مِنْ غير أساسى قايم**
فيه الكلام زى ضَىّ	**والفعل غيم غايم**
بَنّا ونَام فى العسل	**مش دارى يا نايم**
إنّك حتصحى فى يوم	**تشرب مرار دايم (٣)**

كما افتتح المشهد الأخير بموال شعبى أيضاً يلقى ضوءاً على طبيعة الأحداث ، وينبئ بما سيحدث فى هذا المشهد ، هذا بالإضافة إلى كثير من التعبيرات العامية التى تخللت المسرحية مثل " بمزاجى ، ص ١٨ " " ألف مبروك عليه ، ص ٢٥ ،" كلامك ماشى ، ص ٢٧ "،" يابن القحبة ، ص ١٦ "، وهذا اللفظ قد تكرر كثيراً فى مسرحياته الثلاث الأخيرة : " آخر أيام إخناتون ، و " هل أنت الملك تيتى ؟" و " حتشبسوت بدرجة الصفر " ، وإن كان لهذا اللفظ أصل فى الفصحى إلا أنه لفظ نابٍ كان يُفضّل اجتنابه .

وقد تخللت الألفاظ والعبارات العامية حوار مسرحية " آخر أيام إخناتون " أيضاً ، وخاصة فى المشهد الأول من المسرحية ، فنجد هذه التعبيرات " يا بن الكلب ، ص ١٦ " " يا بن القحبة ، ص ١٧ " " كفى المبروكة والسكين المبروك ، ص ٢٧ " " أنتَ وحظّك ، ص ٥٢ " ، " لا تلفى أو تدورى ،

---

١) التقاء البحرين ، ص ٢٦ .
٢) السابق ، ص ١٢٧ .
٣) هل أنت الملك تيتى ؟ ، ص ١٣ .

ص ٦٢ " ، " يعنى لا تنكر؟ ص ٧٨ " " اللاعب فوق الحبلين ، ص ٨٥ " " الجردل ص ١٥ " وهى كلمة تطلقها العامة على " الدلو " .

أما مسرحيات أنس داود فإن الكلمات والعبارات العامية فى مسرحياته " الملكة والمجنون " "وبهلول .. الخبول " و " الثورة " و " الأميرة التى عشقت الشاعر " و " الزمّار " لا تتعدى بضعَ كلمات أو عبارات عامية، ولكن المسرحيات التى ضجّت بالكلمات والعبارات العامية هى مسرحيات " الشاعر " و " الصيّاد " و "البحر".

فى مسرحية " الشاعر " هبطت اللغة عن مستوى الشعر ، بل عن مستوى النثر الفنى أحيانا إلى العامية، وظهر ذلك واضحاً جلياً فى القسم الرابع من المسرحية (المستنقع) ، فنجد هذه التعبيرات: " ماذا كنت تهبب ، ص ٥٧٣ "تعنى مت من الجوع ص ٥٧٤"، "افتحى للهباب ص ٥٧٥" "هذا (ويشير إلى صالح) فى القرآن حمار ص ٥٧٦ " "ابسط يا عم ص ٥٨٣"، ونأخذ هذا الحوار

الفتيات :

يا عم سيد يا فرفشة

هواك مكلبش فى الحشا

(١) : أدينا جينا

(٢) : بقششة

(٣) : سكرانة طينة

(١) : محششة

سيد : هو أنا بينكم ملطشة

الشاعر : والآن يا مستمعينا الجدعان (١)

واستمر الحوار بالعامية حتى نهاية المشهد ، وهى لغة سطحية هابطة ، وكان يمكن للشاعر أن يعبر عن هذا المستنقع بحوار شعرى رصين .

هذا بالإضافة إلى الكلمات والتعبيرات العامية الأخرى التى تخللت الأقسام الأخرى ، والتى تبتعد بالحوار عن التركيز والإيحاء ، وتقترب من السطحية ، أو جعلته بالفعل حواراً سطحياً كما هبط الحوار عن مستوى الشعر ، بل عن مستوى النثر الفنى فى مسرحية " الصياد " ، وكثرت فيه التعبيرات العامية والدارجة ، كما فى ص ٦٤٧ ، ٦٤٨ ، ونجد هذه التعبيرات " استيقظ يالوح ص ٦٤٠ "، "لست تتقصك الغلاسة ص ٦٤٧"، "يهمل ويتبهدل ص ٦٤٩ "، وعندما يقوم الصياد بدور الأراجوز يقدم ألعابه بالعامية فى ص ٦٥١ ، ٦٥٢ ، "الفاتحة على روحه ، ص ٦٦٣". "نقطنى بسكوتك

---

١) الشاعر ، ص ٥٨٤ (الأعمال الكاملة) .

ص ٦٦٨ "، "أو يضربنى بالجزمة ص ٦٩٢ "، وغيرها كثير مما جعل الحوار فى معظم الأحيان يأتى سطحياً ساذجاً .

وهذه اللغة الهابطة نراها أيضاً فى مسرحية " البحر " ، وهى كثيرة ، نأخذ منها هذين المثالين

خدرنق :(مشيراً إلى رأسه)

هل ابن الصرمة هذا
مخ ؟ .. أم ماذا
بطيخ أقرع ؟!
رأس حمار يعتلف التبن ، ويتكرع ! (١)
......

عكل :

يا ابن بهانة .. بائعة القرع
يا أعظم مخلوق .. يا مجدع (٢)

وعند الشاعر فاروق جويدة نرى أن التعبيرات العامية وردتْ فى بضعة مواضع فى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " ولكنها كانت كثيرة إلى حد ما فى مسرحية " الخديوى " فقد جاءت هتافات الشعب باللغة العامية فى ص ١١٣ ، ١١٤ ، وفيما أرى أن هذا ملائم ولا يشكل قلقاً لأنه يعبّر عن مشاعر ومواقف عامة الشعب الغاضبة ، ويستبعد أن تأتى مظاهرة أو ثورة للشعب فى لغة شعرية ، فنسمع هذا الهتاف .

هتاف : ......

" الشعب بيسأل ماله فين "
" وراحت فين فلوس الدين "
" يا خديوى يا نصّاب ..
عهدك ظلم وكله خراب "
" هنسكن فين هنسكن فين
عيشتكم فقر زمانكم طين .. (٣)

---

١) البحر ، ص ٨١٨ .
٢) السابق ، ص ٨٢٢ .
٣) الخديوى ، ص ١١٣ ، ١١٤ .

وتخللت التعبيرات العامية الحوار المسرحى فنجد هذه التعبيرات " يا ابن الأصول ، ص ١٧ " " يخرب بيتك ، ص ٥٤ " " نهارك أسود ، ص ٧٨ " " البركة فيك ص ٨٩ " " ارمى بياضك يا جدع ص ١٦١ " .

أما مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " لمحمد عبد العزيز شنب فتعد أكثر المسرحيات إدراجاً للكلمات والتعبيرات العامية – بالإضافة إلى النثر والنثرية المتخللة الحوار – حتى خرج الحوار المسرحى أقرب للنثر منه للشعر ، حيث زخر الحوار بالتعبيرات العامية ، فنجد هذه التعبيرات " أتشرف باسمك ص ٩ " " يصنع من الفسيخ شربات ص ٢٥ " ، " يرى حلمة أذنه ص ٢٧ " " حاسب .. الماء يبلل ثوبك ص ٣٢ " " يا أرض انهدى ما عليك قدى ص ٣٣ " " ابعدونى أنا .. أنتم أولاد عم ص ٣٨ " " يا فرحة ما تمت ص ٧٠ " " تشرّفنا ص٧٢ " " اسكت يا كلب ص ١٠٩ " .

أما المسرحيات الآتية فقد جاءت الكلمات العامية أو التعبيرات العامية نادرة فى حوارها ، وهى مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب ، و" إخناتون ملك التوحيد " لشوقى خميس و" الشجرة " و " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدى ، و " حكاية من وادى الملح " و " الحربة والسهم " لمهران السيد ، و " حمزة العرب " لمحمد إبراهيم أبى سنة .

وقد وردت بعض الكلمات الأجنبية – النادرة – فى مسرحية " الخديوى " و " محاكمة الزائر الغريب" ولكنها لا تشكل قلقاً فى موضعها ، فنجد فى مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " هذه الكلمات " كيسنجر " جان فالجان " " شيلى " " التيمز " ماكارثى " الليبرالية " " شكسبير " .

ولكن فى مسرحية " الشجرة " وردت بعض الكلمات غير العربية ، وكان يمكن الاستعاضة عنها بكلمات عربية ، مثل قول المرأة " ماما .. ماما .. ص ٢٢ " وكان يمكن أن تقول " أمى . . أمى " ومثل قولها " أن تقرأ جرنالا " ص ٥٦ ، وكان يمكن أن تقول " أن تقرأ صحيفة " .

****

وهناك بعض الأخطاء اللغوية التى تجدر الإشارة إليها .

فى مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " جاءت " ورود " فى قول فاروس " سلاما يا ورود الموت " ص ٦٦ ، وكلمة " ورود شاع استعمالها خطأ ، والصحيح " ورد " لأن " ورود " مختلفة فى المعنى تماماً عن "ورد" ، كما جاءت هذه الكلمة باستعمالها الخطأ فى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟" على لسان " سينو " ص ١٢١ ، كما جاءت هذه الكلمة فى مسرحيتى " الفارس " و "إخناتون " لأحمد سويلم ، فى " الفارس " ص ٢٩ " ينثر مازال ورود الحرية والحب " وفى " إخناتون " ص ٨ " ونحمل الورود فى أكفنا " .

وفى مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر " جاءت كلمة " العزباء " مُستخدَمةً خطأ فى قول تحوتمس " العزباء تعانى السأم وإن كانت ملكة ص ٧٩ " والصحيح " عزب " ، فكلمة عزب تستخدم – للذكر والأنثى – لمن ليس له زوج .

وجاءت كلمة " عَبْدة " مستخدمة خطأ فى قول الأميرة : عبدة من الإماء " فى مسرحية " حمزة العرب " ص ٥٠ ، والصحيح أن تقول " أَمة من الإماء " بدلا من عبدة " فكلمة " أمة " تعنى المرأة غير الحرة ، وهى تقابل " العبد " المقصود به الذكر غير الحر .

وفى مسرحيتى " آخر أيام إخناتون " ، و"هل أنت الملك تيتى ؟" لمهدى بندق وردت كلمة " مبروك " التى تستعمل فى العامية – خطأ – للدلالة على الرضا أو الاستحسان أو التهنئة ، والصحيح أن نقول " مبارك " أو " مباركة " .

شى : ......

فالتقطتْ كفّى المبروكة .. هذا السكينَ المبروك

(ودافعاً به فى فرجة الباب)

والسكين المبروك سينزلق خلال الفرجة بالباب

بهذا الشكل الفنى الـ ... مبروك (١)

وجاءت الكلمة على لسان " الممدوح " فى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟ " ألف مبروك عليه " ص ٢٥ ، والصحيح " مبارك " فكلمة " مبروك " اسم مفعول من الفعل " برك " الذى يختلف عن الفعل " بارك واسم مفعوله " مبارك " .

وفى مسرحية " الشجرة " بعض الحروف التى تشكل قلقاً فى موضعها ، وكان من الأفضل حذفها مثل الحرف " مِن " فى قول الرجل : كلّا .. فالتسقيط يزيد من الاستهلاك ، ص ٢٨ فالحرف "مِن " قَلِق فى موضعه ، ومن الأفضل حذفه ، ومثل الحرف "إلى" فى قوله الرجل أيضاً : الناس جميعاً يحتاجون إلى الاسترخاء ، ص ٣٠ ، فالحرف " إلى " قلق فى موضعه والأفضل حذفه ، وكذلك يجب حذف " الياء " من كلمة " أيدى " فى قول المرأة " لكننا نحتاج لأيدى عاملة " ص ٣٢ ، وذلك للتخفيف.

كذلك يجب نصب كلمة " شئ " فى قول الرجل " لم تبق بعدلك لى شئ فى الكفّة ؟! " ص ٣٦ وذلك لأنها وقعت مفعولًا به .

وهناك بعض الأخطاء اللغوية فى مسرحية " الوزير العاشق " أوردها د. حسين على محمد فى كتابه " البطل فى المسرح الشعرى المعاصر " ص ١٤٨ ، ومنها قول ولادة

---

١) آخر أيام إخناتون ، ص ٦٦ .

ولادة : أغرس كلمة

تجنى حكمة (١)

والصواب " تجن " بحذف حرف العلة ، لأنها واقعة فى جواب الأمر.

وقد تُستخدم كلمات لا تضيف شيئاً بل تفسده ، مثل قول ربيع

ربيع :

فأنا خدّام السلطان

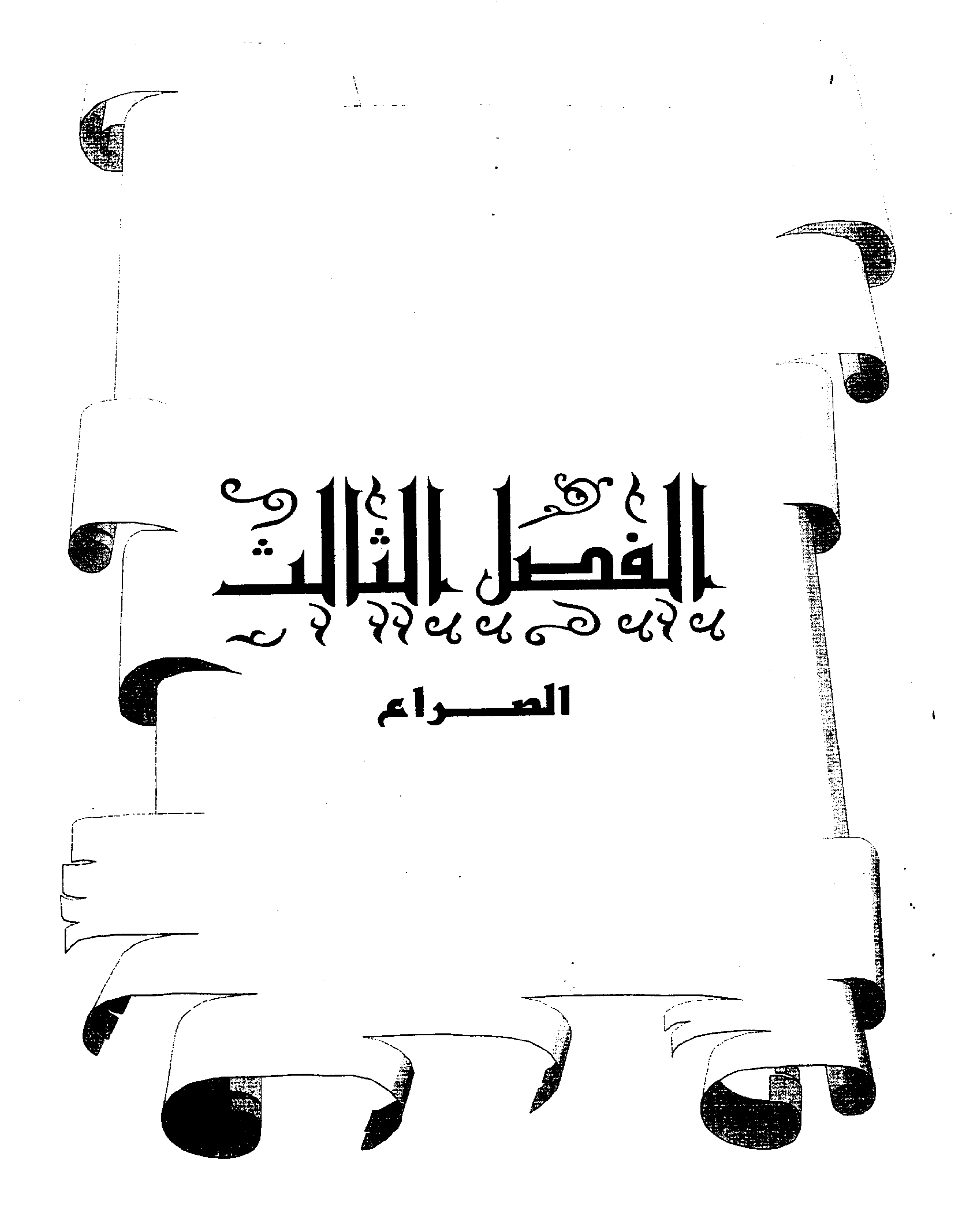
أُعطيه العمر

أعطيه الطاعةَ والعصيان (٢)

" ولعلّ الصواب أعطيه الطاعة لا العصيان ، لأننا لا ندرى كيف يعطى مخدومه العصيان بعد الطاعة!"(٣)

****

١) الوزير العاشق ، ص ٢١ .
٢) السابق ، ص ٦٠ .
٣) البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٤٨ .



الفصل الثالث

الصراع

" الصراع فى كل مسرحية هو روحها والحرارة التى تنبعث منها فتسرى فى نفوس المتفرجين تياراً دافئاً لا يزال يستولى على مشاعرهم ويسترعى انتباههم فى كل فعل يجرى على خشبة المسرح ، وفى كل كلمة تقال أو حركة أو إيماءة يأتى بها الممثلون ، بل فى كل ومضة من ومضات الضوء ، أو كل ركز صادر عن المؤثرات الصوتية وما إليها . وهذا الصراع يبدأ منذ أن يُرفع الستار الأول ، ومنذ الكلمات الأولى التى ينطق بها أول المتكلمين فوق المنصة ولا ينتهى إلا بنزول الستار الأخير .

والصراع الصحيح يتكون فى ظاهره من قوتين متعارضتين ، وفى باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة فى تسلسل زمنى متتابع بحيث يجعل التوتر بالغاً الغاية من الرعب والشدة ، حتى لا يكون بدٌّ من أن ينتهى بالانفجار . وكل صراع يتألف من هجوم وهجوم مضاد، إلّا أن ألوان الصراع وأنواعه تختلف ولا يكاد يشبه نوعٌ منها نوعاً آخر ، وذلك لأن دوافع الصراع النابعة من صميم الشخصيات المسرحية دوافع مختلفة كمّاً وكيفاً " (١)

فإذا دخلنا إلى الصراع فى مسرحيات مهدى بندق وجدناه صراعاً قوياً صاعداً ، يبدأ مع بداية المسرحية، ويجذب القارئ أو المتفرج إلى متابعته ، حتى أن القارئ لمسرحية من مسرحيات مهدى بندق لا يستطيع أن يقطع قراءتها دون استكمالها نظراً لقوة الصراع وتصاعُده دونَ ملل أو فتور ، ولنأخذ مثالاً على ذلك مسرحية "مقتل هيباشا الجميلة " .

يبدأ الصراع فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " مع مطلب الإمبراطور من الجامعة أن تتنصر – لخدمة سلطانه – والجدل حول هذا المطلب ، وتهديد الإمبراطور بمنع الأجور عنهم ، ورفض " هيباشا " لهذا المطلب .

هيباشا :

زينوس .. قِفْ واسمعنى
لن تعلنَ تلك الجامعةُ سوى الإيمان بعقل الإنسان
ولقد فصلتْ – منذ بدايتها – بين العلم وبين
الدين بين الاثنين وبين ألاعيب السياسة (٢)

ولكن تحت ضغط الإمبراطور يضطر " ليون " – عميد الجامعة – إلى دعوة مجلس الجامعة للانعقاد لبحث هذا الأمر ، ولكن هيباشا " تُصِرّ على عدم حضور هذا الاجتماع ، ويكون " ليون " ضحيةَ هذا الموقف ، فقد مات أثناء مناقشة الأعضاء فى الاجتماع .

---

١) لاجوس أجرى : فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، طـ دار الكتاب العربى / القاهرة (د. ت) ص ١٤، ٦٦

٢) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ٢٧ .

ثم يحتدم الصراع مع حادثة " الراهبة والأعرابى " ومقتل الصياد " خلة " ، والراهبة هى " ميلانى " زوجة الوالى – التى تسترت فى زى راهبة لتزنى مع الإمبراطور الذى تستر فى زى أعرابى ، وهدف الإمبراطور من ذلك هو إظهار راهبة فى موضع ريبة لضرب هيبة الكنيسة –"وفقا لمخطط أعده يهود القابال لضرب المسيحية فى مصر" (١) – وإثارة الشكوك حول عفتها وشرفها ، وتحاول " هيباشا " الكشف عن شخصية الراهبة والأعرابى لتتضح رؤيتها حول مقتل الصياد " خلة " الذى راح ضحية هذه الحادثة ، ولكن " هيباشا " تشك فى الإمبراطور و " ميلانى " ؛ وذلك لأنها كانت تسير على الساحل فرأت جثةَ الصياد ، وتطلّعت فرأتْ راهبةً فوق جواد وأعرابيًّا فوق جواد آخر ، فتطلعت إلى حيث مضت الجياد ، ودخلت بعد ذلك الكوخ فرأت بقع دماء وبقايا عطر ، وحينما تلتقى بميلانى فى القصر تشم رائحة عطر هى نفسها رائحة العطر الذى عثرت عليه فى الكوخ ، هذا الشك الذى يقترب من اليقين أدى إلى اصطدامها بالسلطة الزمنية – الإمبراطور وحاشيته – والسلطة الدينية " الأنبا ".وسبب قتل الإمبراطور للصياد " خلة " هو أن الإمبراطور أراد منه أن يكون شاهدا على الزنا فى بيته – بيت الصياد – بإحدى الراهبات نظير رشوة يعطيها له ، ولكن " خلة " يرفض ذلك فيقتل ، ويكون ضحية شرفه ومروءته وشهامته ، ولكن قتلَه يتم فى ظروف غامضة .

ويصبح البحث عن قاتل الصياد " خلة " هو قضية " هيباشا " مما يجعلها تصطدم بالأنبا ، وتدخل معه فى صراع فكرى طالبةً منه أن يكشف النقاب عن سر الراهبة الزانية التى اشتركت فى مقتل " خلة " ويستنكر الأنبا هذا ، وتطلب منه " هيباشا " التحقيق ليتأكد ، وتدخل معه فى صراع فكرى تُظهر تناقضه مع نفسه وأفكاره التى يعتنقها .

هيباشا : كنتُ أظنُّ كنيستَكم تأبى أن تفلت زانية أو ينجو قاتل

الأنبـا : (محدّقا فيها) ما أسمك يا سيدتى

هيباشا : اسمى هيباشا . وأنا أستاذة علم الفلسفة بجامعة الإسكندر

الأنبـا : (يزأر) العلمُ الحق هنا فى هذا الإنجيل

هيباشا : لا أتحدث عن علم مطلق

بل عن علمٍ يدرس أحوالَ الدنيا

الأنبـا : الدنيا كاذبة ومضلّلة كسراب الصحراء

هيباشا : مع ذلك نحياها ونحاول أن نجعلها أفضل

....

---

١) مجلة القاهرة ، العددان (١٧١ ، ١٧٢) فبراير – مارس ١٩٩٧ ، ص ٨٩ مقال : مأساة التنوير : مقتل هيباشا الجميلة " لمحمد على الكردى .

الأنبـــا : (بعد صمت) لو كنتِ قرأتِ الانجيل ...

هيباشا : أكثر من مرة

الأنبـــا :

بالعينين الباردتين وليس بقلب المؤمن

لو كنتِ قرأتِ كتابَ الله كما يقرأه أبناءُ الله

لعلمتِ بأنّ يسوعَ له إحياء الموتى إن شاء

مكتوبٌ هذا في الإنجيل (ويشير إلى الكتاب بقوة)

هيباشا :

وكذلك مكتوب في الإصحاح الثالث في نسخة مرقص

" إن ينقسم البيتُ على نفسه

لا يقدر هذا البيت على أن يثبت "

فلماذا انقسم الأتباع الآن على أنفسهم

نسطوريين ويعقوبيين وآريوسيين فرقاً تتناحر ويكفّر كل منها الأخرى ؟!

مكتوب أيضاً في " الإصحاح الخامس في نسخة متّى

" طوبى لكم إذا عيّروكم وإن طردوكم

وقالوا لكم كلّ سوء "

فلماذا تسعى أنتِ لتنتصر هناك في المؤتمر القادم

في حين يسوع يقول :

" طوبى للودعاء "

الأنبا : أنتِ عميلةُ روما أو بيزنطة

هيباشا :

لن يُثنيني هذا الإرهابُ الفكري عن البحث

فلنجعل مقتل هذا الصيّاد المسكين محكاً للدربين

إني أعترف بألاّ قيمة للفلسفة إذا لم تنزل للشعب

هلّا أثبتّ لنا أن الدينَ كذلك ؟ (١)

---

١) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ٤٦ ، ٤٨ .

ثم يدور الصراع حول الوصول إلى الحقيقة بين " هيباشا " و " أورينت " حاكم المدينة ، ونراه يخالف هيباشا فيما تتوصل إليه من استنتاجات وهى تتحاور معه – مستهينا بالقانون – خوفاً على منصبه .

وتدخل فى صراع أيضاً مع الإمبراطور من أجل كشف النقاب عن سر مقتل " خلة " وتشير إلى أنها تشك فيه هو نفسه ، فى عبارة تهكمية ساخرة .

الإمبراطور : هيّا .. فلنصحح أخطاءَ الماضى

يمكننا أن ننطلق سوياً نحو الشرق

هيباشا : (ساخرة) إذ تتنكر فى زى الأعراب ؟!

وأنا انتقب فى ثوب الراهبة الأسود ؟! (١)

ثم يزداد الصراع قوةً وحدةً عندما تعرف " ميلانى " من " مونيو " أن " هيباشا " ابنة أخت الأنبا المحتملة ، فتدبر " ميلا نى " خطة – بإيحاء من يهود القابال – لحرق الجامعة فتتخلص من ضلع العلم "هيباشا" وضلع الدين " الأنبا " هذين الضلعين اللذين يهددان السياسة فتنظم عن طريق يهود القابال خطة إذ يتخفى بعض المنهّين ليهود القابال فى زىّ الرُّهبان وهم يقومون بحرق الجامعة ، فحينما تعلم هيباشا بذلك ستهاجم الرهبان ، وسيهاجمونها ، ويعطى اليهود المتخفين إيحاءً بأن الأنبا أهدر دمَ هيباشا – تأويلاً لبعض كلمات الأنبا – وبعد أن تموت هيباشا يخبرون الأنبا بأن قتيلته هى ابنة أخته المفقودة فيموت كمداً ، وتُنفَذ الخطة ، وتُحرَق الجامعةُ ، ويكون " مونيو " ضحية هذا الصراع ، فقد لقى حتفه فى هذا الحريق ، وهو يحاول إنقاذ صورة هيباشا .

وقبل أن تعلم " هيباشا " و " الأنبا " بحريق الجامعة تدخل " هيباشا " – وقد اتحد معها الصيادون ورامون – فى صراع فكرى آخر مع " الأنبا " تطلب فيه التحقيق فى مقتل " خلة " ويؤيدها فى ذلك الصيادون ، وتنتصر " هيباشا " فى هذه المبارزة الفكرية كما أسمتها .

ثم يُعيّن " بومباس " و اليا بدلاً من " أورينت " وفى لحظة التكشف يعرف أورينت أن امرأته "ميلانى " هى التى دبرت حريق الجامعة ، وأنها تعمل لصالح يهود القابال ، وأنها راهبة الكوخ والأعرابى هو الإمبراطور الداعر ، ويعرف أن " إيليا " و " هارون " يهوديان ، وأنهما من مُدبّرى حريق الجامعة ، وأن اليهود يعملون لتهويد الناس بالتبعية لا بالدين .

أورينت : (مصعوقا) أيهوديٌ أنتَ ؟!

ايليـــا : كلُّ الناس يهودٌ حتى لو لَمْ يعترفوا

أورينت : هذا تفسيرٌ لعلاقتك الغامضة بهارون طبيبى

---

١) السابق ، ٦٨ .

ايليـــا : وعلاقة هارون الغامضة بميلانى
أورينت : ميلانى ؟! هى راهبة الكوخ إذن ؟! هى والإمبراطور الداعر .

....

ايليا :

قد أشعلنا النارَ بمكتبة الإسكندر
وأتبعنا باباروما بهدايا لم يشهدْها من قبل
ورمينا كيمالوس فى مأساة ستحطّمه تحطيما
وستُقتل أنتَ هنا
وستُقتل زوجةُ هذا الإمبراطور العابث فى بيزنطة
عندئذ تعلو ميلانى – وهى صنيعتنا – عرشَ الدولة
ولأنّا نحكم هذى المرأة
فسنحكم نحن العالمَ عبر جنون السلطة فى دمها
دارت عجلتُنا وستبلغ قمةَ غايتها فى الغد

أورينت :

دارتْ عجلتكم لكن لن تبلغ إلا سفحَ الهاوية
الفاغرة الفم ، ولتعلم يا هذا الأحمق أن الحامية
الرومانية تعرف كيف تعامل مَنْ يتمرد (١)

ولكن تُقتل " ميلانى " على يد " بومباس " فى محاولة إغراء منها ، ونصل إلى الصراع الأخير بين الشعب – غير الواعى والمغلوب على أمره – وبين هيباشا ، وفيه تصبح " هيباشا " ضحية العقل المستنير الذى واجه قوى الفساد ، وضحية الشعب غير الواعى الذى ينقصه الكثيرُ حتى يعلم ويخبُر ما يُدبَّر له .

فَعَنْ طريق خطة جهنمية يُقنع " بومباس " الشعبَ بأن " هيباشا " تسببت فى قتل بيض السمك فى البحر ، وتسمُّم السمك ، مما يهدد الصيادين فى أرزاقهم ويعرّضهم للفقر والضياع ، ولذا طلبوا القصاص من المتسببة فى هذا الفقر والضياع (هيباشا) لتصبح ضحية هذا الصراع المدبر ، إذ تخرج إليهم فى جلال بعد مناجاتها للعذراء " مريم " ويطلب منها " رامون " عدم الخروج ، ولكنها تقول :

---

١) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ .

هيباشا :

(جامدة الوجه) لا يا رامون فأهلى المصريون وإن

ظلموا أنفسهم

أهلى المصريون المسروقة أرزاقهمو

والمسروقة أعمارهمو

والمسروقة منهم حتى الأطفال

بولونيوس :

دعها تخرج يا رامون

فنداء دماها أقوى من دعوات ثقافتنا (١)

وعندما يراها العامة تسمعهم يصيحون ويسبون

رجل : ها هى ذى القاتلة الملعونة

آخر : قاتلة الأسماك مسمّمة البحر

ثالث : انتظرى يا بنتَ الكافر

رابع : فلنسحلها سحلا (٢)

يحاول " أورينت " أن ينقذها من القتل فيطلب منها أن تلجأ إلى خالها " الأنبا " وتخبره أنها ابنة أخته المفقودة ، ليحميها ، ولكنها ترفض بباعث قوى أسمته " الباعث "

هيباشا :

(بصوت خافت ترد عليه وكان قد خرج)

الباعث أقوى مما تتصور يا أورينت

إن لم ينقذنى أهلى فلمَنْ أحيا وبمَنْ ؟! (٣)

وبعد حوار نفسى طويل أمام تمثال العذراء " تمسح دموعها متوجهة إلى تمثال العذراء تركع أمامها لحظة إلى أن تسمع أصوات الجموع الغاضبة ، والقادمة من بعيد تهدد وتزمجر بعضها يصرخ بالموت لقاتلة الأسماك وبعضها يهتف " فلنسحلها سحلا " عندئذ تنهض من ركوعها قائلة للعذراء :

قولى لهمويا سيدتى يا أمّ الناس

أنّ جميع الناس

---

١) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ١٢٥ .
٢) السابق ، ص ١٣٠ .
٣) السابق ، ص ١٣٧ .

أباء أو أعمام أو أخوال .. لجميع الناس

(وتتوجه بجلال إلى باب الخروج) (١)

" فالعقل – المستنير – هو الضحية الأولى لقوى الظلم والفتنة والعدوان : قوى المؤامرات والدسيسة من جهة، وقوى الجهل الماثلة فى الشعب نفسه ، والتى تجعل منه – بسبب غياب التنوير وانعزال الفكر عن المجتمع – أداة سهلة وطيعة فى أيدى القوى الخبيثة .. ولكن استشهاد " هيباشا " لم يضع هدراً ، لأنه لم يكرس الماضى بقدر ما فتح أبواب المستقبل لا سيما وقد ردّها مهدى بندق بمهارة فائقة إلى جذورها المصرية " (٢)

" وربما يتمنى المتفرج – أو القارئ – أن يتراجع البطل عن إصراره وذلك بسبب عطفه عليه وخوفه من مصيره ولكن إذا حدث هذا فعلاً فسوف يثير احتقار المتفرج واشمئزازه ، ويتحول البطل التراجيدى من كيان يسرى فى وجدان المتفرج إلى شخص ضعيف عادى يخاف على نفسه ولا يعيش من أجل فكرة معينة . وينتهى الأمر بنبذه بل ونبذ المسرحية كلها " (٣) وهكذا تناولت المسرحية أربعة محاور للصراع :

المحور الأول : صراع الإمبراطور مع الجامعة لتتنصر ، وراح ضحيته " ليون "

المحور الثانى : صراع الإمبراطور مع " خلة " الذى يصوّر صراعاً بين الطهر والفساد ، وراح ضحيته " خلة " الذى رفض أن يكون شاهداً على الزنا فى بيته نظير رشوة

المحور الثالث : الصرا بين " ميلانى " وبين العلم (وتمثله هيباشا) والدّين (ويمثله الأنبا) والذى راح ضحيته " مونيو "

المحور الرابع : صراع الشعب ضد " هيباشا " التى اتُّهمت ظلماً وعدواناً بقتل الأسماك ، مما يهدد حياة الصيادين ، وراح ضحيته " هيباشا "

ورأينا فى هذا الصراع أن الأفعال كلها كانت نتائج لأسباب ، وابتعد الصراع عن المصادفة فهو صراع إرادى يتم بإرادة الشخصيات ، كما جاء متدرجاً فى الصعود .

وقد اتسمت مسرحيات مهدى بندق بقوة الصراع ، وتدرجه وابتعاده عن السكون والركود ، وتتسم معظم مسرحياته أيضاً " بالتكشف " الذى يأتى فى نهاية المسرحية أو قبل نهايتها بقليل ، وفيه يُجاب على كل الأسئلة التى أثارتها المسرحية ، ويكشف النقاب عن أحداث أو أشخاص كانت مجهولة لدى بعض أشخاص المسرحية ، ولحظة التكشف هذه جاءت فى مسرحية " السلطانة هند " و"مقتل

---

١) السابق . ص ١٣٩ .
٢) مجلة القاهرة ، العددان (١٧١ – ١٧٢) فبراير – مارس ١٩٩٧ ، ص ٨٩ .
٣) د. نبيل راغب : لغة المسرح عند ألفريد فرج ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ م ، ص ٢٩ .

هيباشا الجميلة و " الملك لير " ، و " غيلان الدمشقى " و " آخر أيـام إخنـاتون " و " هـل أنـت الملـك تيتى ؟ " و "حتشبسوت بدرجة الصفر " .

وفى مسرحيات مـهدى بندق نرى الصـراع النفسـى والصـراع الفكـرى بجـانب صـراع الشخصيات " الصراع المادى " وكان الصراع على السلطة القاسم الأعظم فى صـراع الشخصيات ، كمـا فـى مسـرحية "السلطانة هند " التى تريد أن تصبح سلطانة قبل أن تبلغ سِنّ الشيخوخة ، ويدور الصراع فى المسرحية من أجل تحقيق هذا الهدف .

هند :

أيام معدودات ثم أصير إلى سن اليأس
لن يبهجنى أن أصبحَ سلطانةَ هذا العالم
حين تحاصرنى أسيافُ الشيخوخة ،
وجِراب الأمراض
(تخبط بيدها سور السطح بعنف)
إما أن أبلغ قصدى الآن
وإما لا أبلغه أبداً (١)

كما تريد " ميلانى " فى " مقتل هيباشا الجميلة " أن تصبح الإمبراطورة ، وتدبر وتخطط من أجل الوصول لهذا الهدف ، وفى " غيلان الدمشقى " يدور الصراع بيـن السـلطة الحاكمـة التـى تقـول بفكرة الجبر لتبرر بقاءها فى السلطة رغم بطشها بالشعب ، وبين " غيـلان " وأنصـاره الذيـن يقولـون بحرية الإرادة والاختيار ، فالإنسان هو الذى يفعل الشر بنفسه ، ولذا سيحاسبه الله عليه ، وفـى " الملـك لير " تنافق الأختان أباهما من أجل الوصول للسـلطة والاستحواذ علـى عـرش وأمـلاك أبيـهما ، وفـى مسرحية " ريم على الدم " يريد " الزوج " الزواج من " سالى " - بنت الحـاكم - لأن ذلـك سـيوصله للعرش والسلطة ، وكذلك الصـراع بيـن الشـخصيات فـى " آخـر أيـام إخنـاتون " و " هـل أنـت الملـك تيتى؟" و " حتشبسوت بدرجة الصفر " كان من أجل الوصول للسلطة.

كذلك هناك ملحوظة فى مسرحيات مهدى بندق ، وهى أن الشرّ يُـهلك أهلَـه ، ففـى " السـلطانة هند " تنقلب "طريفة " على " هند " - رغم تعاونـهما فـى الظـاهر منـذ بدايـة المسـرحية - فـى نهايـة المسـرحية ، وتُحرّض " قطـامش " ليقتلـها ، وفـى نهايـة المسـرحية تمـوت " هنـد " وقطـامش " المتصارعان على السلطة ، وفى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " تُقتل " ميلانى " على يد " بومباس" رغم تخطيطها لتصبح الإمبراطورة ، وفى " الملك لير " تَقتل " جونريـل" أختـها " ريجـن " بالسّم

---

١) السلطانة هند ، ص ١٠ .

من أجل " أدموند " فكل منهما كانت تريده زوجًا لها ، ثم تنتحر " جونريل " ، كما قُتل " أدموند " – المخطط والمدبر للشر والهلاك – على يد " إدجار " ، وفى مسرحية "هل أنت الملك تيتى ؟" تموت " سينو " التى خططت للشر والتى اخترعت شراباً يهلك مَنْ يشربه ، ونباتا يُهلك مَنْ يستعمله ، وينتقل أثرُه الضار بالملامسة – وكذلك " إمرى " الشرير بنفس السلاح (الشراب ، ونبات الأسيار) الذى أهلكوا به الآخرين .

وقبل أن ندخل إلى الصراع فى مسرحيات أنس داود نعلم أنَّ من أهم ظواهر الصراع المسرحى ظاهرة "الانتقال " أى التحول من حال إلى حال ، ومن موقف إلى موقف . وإذا كان التحول يعترى كل شئ فى الوجود فمن باب أَوْلَى أن يكون ظاهراً وعلى أتمه فى المسرحية .

وكثير من الكتاب المسرحيين يكثرون من السفسطة والكلام الكثير وهم واقفون عند نقطة بعينها لا يريمون عنها . وقد يمضى فصل أو فصلان من الراوية وهم لا يزالون يشقشقون ويثرثرون . وهذا هو الفشل الذريع بعينه فى الكتابة للمسرح ، إذ لابد لنجاح المسرحية من أن ينتقل المؤلف بالمتفرجين ولا يركد بهم عند موقف واحد ، ولن يغنيه حوارُه مهما كان رائع العبارة خلَّاب الأسلوب ... والكاتب الذى يقع فى تلك الغلطة يلجأ دائماً إلى الصراع الواثب " (١) .

وأرى أن أنس داود وقع فى هذا الشرك فى معظم مسرحياته ، إذ نرى بمعظمها سكوناً وركودًا فى بعض المشاهد ، فيطول الحوار دون أن يؤدى لنمو الحدث وتنامى الصراع ، ولذا فكان يثب – أحيانا – وثبات فى الصراع ، وقد ظهر هذا الركود وهذا الوثب واضحاً جلياً فى مسرحية " بنت السلطان " على وجه الخصوص.

ففى المشهد الأول من القسم الأول ، يلتقى الجملد والأميرة ، ويبدأ المشهد بغنائية تشكل عبئاً على الحدث الدرامى ، ولا يكاد خط الصراع يشتد حتى يركد ، فبعد أن تغزل " الجملد " فى جمال الأميرة وفتنتها تواجهه بالتناقض بين قوله وفعله ، فقد اتهمته قبل ذلك بالكذب والغرور والخداع ، إذ يحاصر الحصن ويُذيقه ويلات الحصار ويدّعى حُبَّ الأميرة رغم ذلك .

الأميرة :

هل يعشق زهرة
مَنْ يخنق بين يديه الأزهار
هل يرعى نبعا
مَنْ يرمى فيه الأحجار
هل ينمو النبت ، ويخضرّ الزرعُ ، وتينع فيه الأثمار

---

١) فن كتابة المسرحية ، ص ١٧ .

هل تورق أيٌ من هذه الأشجار

إن لم تتفتح فى ضوء الشمس

وتواعدها – فى وَلَهٍ – بعض الأمطار

تسجُنُنى فى الحصن ، تحاصر كلَّ القلعة ثم تحدثنى

عن حبِّك لى ؟

الجملد : حسنا

فلنجلس لنحلَّ اللغز .. فقد حيّرنا الضيزن ، معذرة

حيّرنا مولانا السلطان (١)

فهذا صراع بين الأميرة والجملد لا يكاد يشتد حتى يركد ، وذلك بانتقال الحوار إلى الحديث عن العبد "كافور" وغيرة الجملد منه إذ تتكشف الأميرة أمامه – أى العبد – ويطول الحوار عن العبد ، مما يؤدى إلى إفلات الخط الدرامى .

ثم يظهر الصراع مرة أخرى ولكنه يعتمل هذه المرة داخل نفس الأميرة التى تعيش صراعاً بين الحب والواجب ، حبها للجلمد وواجبها نحو أبيها والحصن ، وينتهى هذا الصراع بانتصار الواجب على الحب ، فتعود إلى شموخها ، وتواجه الجملد بأنه محتال ، احتال تلك الحيلة للاستيلاء على الحصن ، وها هو الصراع النفسى .

الأميرة : ......

كنتُ أراه

رجلاً كالضيزن

طفلَ الروح ومعسول الكلمات

ومهيبَ الطلعة ، واللفتة ، والخطوات

وا أسفاه

وا أسفاه

هل يتجسّد حلم حياتى

ظمأ الروح إلى الرى

وتوق القطرة للينبوع الأبدى

فى مَنْ رفع السيفَ على السلطان ، وقهر الحصن ،

---

(١) بنت السلطان ، ص ٢٨ .

فى .. مَنْ أغلق تابوت الحزن على بسمات الأطفال
أطلق فى أحلام القلعة ، شبحَ الجوع ، وشبح
الرعب القتّال
وا أسفاه
وا أسفاه
هل أحنى رأسى للريح العاصفة .. أنا ..
" بنت السلطان "
أم أسبحُ ضد التيار
ما أشقانى
ما أشقانى
شئ فى أعماق كيانى ينهار
[يلوح آتيا .. من بُعد]
ها هو جاء
فلأ تجلّد
وليمنحنى الله الصبرَ أو الكتمان (١)

وبعد أن يأتى إليها بالفاكهة ، يتحاوران فى هدوء محسوس ، وفجأة يشب الصراع ، إذ يسألها عن حقيقتها – فى فزع – فتسأله هى عن نفسه ، فيدّعى أنه عاشق ، فتواجهه بحقيقة هذا العشق الذى جعله وسيلة لاقتحام الحصن .

فمن الملاحظ أن الصراع جاء فاترًا راكداً بسبب الغنائية الظاهرة ، وخط الصراع الذى يظهر حيناً ويختفى أحياناً ، وبسبب عدم الانتقال المطلوب فى الصراع المسرحى حتى يتمكن المُشاهد من متابعة الأحداث.

أما الصراع فى المشهد الثانى فقد جاء راكداً ساكناً أيضاً فالمشهد كله قراءةُ لرسائل الجلمد للأميرة ، والتعليق عليها ، واستسلام الأمير لحُبها ، ولا نخرج من المشهد إلّا بجزئية صغيرة وهى قرار الأميرة بالتسليم ، وفى هذا المشهد "أثقلت غنائية الشعر على البناء الدرامى ، وأوقفت التنامى فى الحدث "(٢) .

١) بنت السلطان ، ص ٣٤ ، ٣٥ .
٢) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٨٢.

أما المشهد الثالث فيبدأ بحديث الأميرة مع نفسها أو في شبه حديث مع نفسها ، وتبرر لنفسها القرارَ الذي اتخذته ، وهو الانتقال إلى الطرف الآخر (الجلمد) ، لا من أجل نفسها ، ولكن من أجل الحصن الذي يعاني ويلات الحصار .

الأميرة : [في شبه حديث مع نفسها]

يا أبتي السلطان

يا أبتي الرائع

إنّي معجبةٌ بك

وفخورة

رغم مخالفتي لك

إني أنتقل الآن إلى الطرف الآخر

الطرف الصعب

لا من أجل الحب

بل من أجل الواجب

الواجب نحو الحصن

لا نحو الأب (١)

" وكان في الإمكان أن يرتفع خط الصراع بين الأميرة والسلطان في حوار حول الصلح ، بيد أن المؤلف يستعجل النهاية ، فلم يُتح لهذا الصراع فرصةً " (٢) .

وتسلم الأميرة مفتاح الحصن للجلمد من أجل الجوعى والفقراء – كما تدعي – وتعلم أن أباها سوف يُقتل لا محالة ، ولكنها تناقض نفسها عندما قالت أن مقتل أبيها هو " ثمن يتقاضاه القلبُ " وقبل ذلك قالت عن الجلمد أنه محبوبُها ، وتريد أن تقابلَه وتسلّمه مفتاحَ الحصن وهي مبتسمة

الأميرة : ...

دَعْني أبدو عند لقاء حبيبي مبتسمة (٣)

فهي إذن لم تضحّ من أجل الواجب والعقل ، بل من أجل العاطفة والحب ، والصراع في هذا المشهد أيضاً فيه ركود وفتور ، ولم يستثمر استثماراً جيداً .

---

١) بنت السلطان ، ص ٥١ .
٢) المسرح الشعري المعاصر ، ص ٨٣ .
٣) بنت السلطان ، ص ٥٦ .

أما فى المشهد الأول من القسم الثانى فنجد محورين من محاور الصراع ، محور صراع الضيزن مع الأعداء المحاصرين للقلعة ، وكيفية الاستعداد لمواجهتهم ، " ومحور الجموع التى تهفو إلى التخلص من القهر وتطالب بالعدل وبالحرية ... ويشكل محور الجموع أبعاد ثلاثة ، العقل ويمثله الفيلسوف ، والحُلم ويمثله الشاعر ، ومتطلبات الواقع استنادا إلى فهم الماضى ويمثله المؤرخ . والأبعاد الثلاثة تشكل مطالب الشعب . هذا المحور يكون شكلا للصراع بين الشعب وبين السلطة ، يسير جنبا إلى جنب وفى شكل غير مرنى مع الصراع بين مَنْ فى القلعة ومُحاصريها " (١) .

الضيزن هنا فى مجلس حرب مع القادة الأربعة لتدبير أمور الحصن ضد المحاصرين له بينما يدخل عليه ثلاثةُ يمثلون جموعَ الشعب ويطالبون بالعدل ورفع يد القهر عن الشعب ، وهدم الهوّة التى تفصل بين الشعب والسلطان ، بينما ينظر إليهم القادةُ الأربعةُ على أنهم أعداء السلطة ، ولكن الأميرة تنهرهم وتنهاهم عن شحن نفس السلطان ضدهم .

الفيلسوف :

أخرجْ للشعب

اهدمْ ما حولك مِن جدران

المؤرخ :

مثل الجد الرابع فى سلسلة الأسلاف

كان بكل طوائف هذا الشعب عميق الإحساس يمشى فى الأسواق ، ويسعى بين الناس

لا يحجبه قصرٌ ، أو سورٌ ، أو حراس

الفيلسوف :

ارتقِ هذى الهوّة

بين الشعب وبين القوة (٢)

ولا توجد شحناء بين السلطان وبين هؤلاء الثلاثة (الشاعر ، والفيلسوف ، والمؤرخ) فقد قال لهم الضيزن :

انصرفوا فى أمن وسلام

انتشروا بين الشعب كما ينتشر العطر الطيب

أنتم ملح الأرض (٣)

---

١) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٨٨ ، ٨٩ .
٢) بنت السلطان ، ص ٧٣ .
٣) السابق ، ص ٧٣ .

أما المشهد الثانى فكله عبء على الخط الدرامى ولا يفيد فى تنامى الصراع أو شدته " إنما يقدم فقط جزئية صغيرة تفيد فى تنامى الحدث ، تتمثل فى أن " كافور " قتل السلطان ، واستولى على خاتمه ومفتاح الحصن ، المشهد كله مثقل بالشعر الغنائى فى محاولة للإطالة والتفسير " (١) ، ويمثل قتل السلطان انقلاباً فى المسرحية ، فقد انقلبت الأوضاع ، وأصبح الحصن يدين للعبد كافور الذى أصبح سلطاناً .

ويبرر العبدُ قتلَه للسلطان مرة بأنه من أجل الفقراء المحرومين " فى المشهد الثانى " ، ومرة بأنه من أجل حبه للأميرة ورغبته فى امتلاكها " فى المشهد الثالث " .

كافور : ......

كنتُ أدافع عن نفسي حين قتلته

كنتُ أدافع عنك

عن عمر ضاع بأوحال السادة ، عن كل المحرومين

ميمونة : لكنّكَ لن تفعلَ شيئاً للمحرومين

كافور : (فى زهو وتشفّ)

يكفى أن أصعد فوق

ويرون السادة تحتى خدماً لى وعبيداً .. كى تهنأ

أعينُهم بالنوم (٢)

وموقف قتل العبد للسلطان " موقف درامى جيد ولكن المؤلف مرّ به سريعاً ، ولم يُعطِه حقَّه من تفجير الطاقات الدرامية فيه .. بمعنى أن الحدث جاء فاتراً على لسان العبد " (٣)

أما فى المشهد الثالث ، فإذا علمنا أن " كافور " كان ينظر للأميرة بحقد منذ بداية المشهد الأول فى القسم الثانى فإن الصراع سوف يظهر واضحاً جلياً بعد قتله لأبيها ، فتواجهه بالحقيقة ، وكيف أجبر الناسَ على اختيازه ومبايعته بالسيف والذهب والأموال .

الأميرة : ......

أعوانُك قد فضحوا أمرك !

وقادة الجيوش

حُماة حصننا الحصين

---

١) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٩٢ .

٢) بنت السلطان ، ص ٩٣ .

٣) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

تحدثوا كثيراً ..

فى ألم دفين

وشاع فى المدينة

كيف اغتصبتَ سلطةَ الإمارة (١)

ويبرر للأميرة قتله للسلطان بأنه من أجل الأميرة التى يحبها ، وأنه كان يغار غيرة شديدة حينما كان يراها مع السلطان تداعبه وتشمله بحبها .

الأميرة : [مقاطعة]

حسنًا يا أكذب عشاقى

تتقن أدوارَ التلحين

ودماء " الضيزن " ما جفّت

بعد .. وقد كان عيونى

أبتى ، ابنى

مولاى

يقينى فى هذا الكون المعتل ، وتوقى ، وظنونى

كافور : [مقاطعاً فى عصبية وغضب]

ولهذا اندفعتْ كفّى كى تطعَنه .. فى لحظة مقتٍ مجنون

القاتلُ حبُّك .. حبك للضيزن دمّرنى .. عشرين ربيعاً يكوينى(٢)

" يتضح إذن التناقض ، فهل قتل الضيزن من أجل حبه للأميرة المنصرفة إلى أبيها ؟ أم من أجل المحرومين والجوعى والحقد الطبقى ؟ فإن كانت الأولى فلا أراه مبرراً مقنعاً دراميا أو منطقيا ، وإن كانت الثانية – وهو ما تنتهى المسرحية نهاية توحى بخلافه – فهو ليس مبرراً مقنعاً دراميا ومنطقيا " (٣)

ويتناقض كافور مع نفسه أيضاً حين يقول للأميرة أنه أحبها من فجر حياته ، ص ١٠١ ، وفى ص ١١٥ يقول : " لا أزعم أنى أحببتك ، لكن كانت أغلى أمنية أن أمتلك صباك " وبعد أن صفعته الأميرة يهددها بتسليم الحصن للجلمد ، إن لم تصبح ملكاً له ، ولكنها ترفع يدها وتهم بصفعه ، ولكنه يقهرها .

١) بنت السلطان ، ص ٩٨ .
٢) السابق ، ص ١٠١ .
٣) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٩٦ .

الأميرة :

تلك مشيئة كل الأحقاد الهمجية

كنتُ غبية

وافقتُ الضيزن أن يرعاك ، وأن تصبح تابعة

المتبوع ، وأن يمنحك الحرية

كافور :

ذاك قراري

إن شئتِ سواه .. فكوني .. أمَتي في هذي الليلة ،

وفراشي طول العمر ، وكوني طول حياتك لي محظية (١)

يقهرها كافور فتسقط مغمى عليها ، يخرج كافور " يحمل امرأة بين يديه فاقدة الوعي .. شبه ميتة أو مغمى عليها " وفي طريقه يقتل المؤرخ ، ويسلم الحصن والأميرة للجلمد " فليس هناك من تفسير درامي سوى أن العبد قد باع نفسه للجلمد فقتل السلطان لا دفاعاً عن حريته أو من أجل المقهورين والجوعى والفقراء . ولا من أجل حبه للأميرة " (٢) .

– وفي مسرحية " الملكة والمجنون " نرى أن الصراع في المسرحية راكد ركوداً ملحوظاً ، فطرفا الصراع في المسرحية الزوجة والزوج طرف ، والمجنون طرف آخر ، ولكن المجنون هو المتحدث والناقد والناقم طوال المسرحية ، بينما لا يصدر من الزوجة أو الزوج سوى الدهشة أو التعجب أو الاستغراب أو الاشمئزاز أو الذهول من قول المجنون أو الارتياع والخضوع من جانب الزوج للمجنون .

وفي مسرحية " الأميرة التي عشقت الشاعر " هناك بعض المشاهد التي أدت إلى ركود الصراع مثل المشهد الثالث والمشهد الرابع من الفصل الأول ، وكذلك المشهد الثالث من الفصل الثاني وهناك بعض الألعاب التمثيلية إلى أدت إلى فتور الصراع ، وهناك بعض الألعاب التي كانت تحمل الإرهاص الدرامي ، أو الصراع المرهص ، ولذا جاء الصراع راكداً مرة ، ومُرهصاً مرة أخرى وواثباً مرة ثالثة .

ونرى هذا الإرهاصَ الدرامي في المشهد الرابع من الفصل الثاني في لعبة زهراء والفتيات تمثيلية قتل الشاعرَ للسلطان التي تشير بطرف خفي إلى ما سيحدث ونتيجة هذه الأحداث التي تشير إلى

---

١) بنت السلطان ، ص ١١٦ .

٢) المسرح الشعري المعاصر ، ص ٩٧ .

مغزى العمل فتشير إلى أن قتل السلطانَ الفرد لا يغير الواقع بل سيبقى الوضع على ما هو عليه ؛ لأن من السلطان المقتول سوف يُولد سلطانٌ آخر ، سلطان بالفطرة ، لا يتغير منه إلّا الشارة والاسم .

زهراء : هيا ننصب من مولانا الشاعر سلطاناً

(ب) : أحسن فكرة

(أ) : والسلطان الحالي

(ج) : يقتله الشاعرُ ثم نزوجه مولاتي

مَنْ يتزوج مولاتي يصبح سلطانا

(ب) : مَنْ يتزوج أمي يصبح عمي

زهراء : بل يصبح همّي

(أ) : لكن العادة في تلك الدولة حين يموت السلطان

أن يتولد منه سلطان آخر .. سلطان بالفطرة

زهراء : بل يبقى السلطان هو السلطان

يتغير منه الشارة والاسم ويبقى الطغيان

مثل الثعبان

يتغير منه الجلد ، ويبقى الثعبان (١)

أما الصراع في مسرحية " الشاعر " فهو راكد في القسم الثاني " الربوة " والقسم الرابع "المستنقع " ، وواثب في القسم الأول " الميلاد " ، والقسم الثالث " المحنة "والقسم الخامس " العودة ".

وفي مسرحية " الصياد " — التي هي امتداد للزمّار — نرى الصراع راكداً في المشهد الثاني ، وصاعداً متدرجاً في بقية المسرحية ، ونرى فيها الصراع المرهص أيضاً في المشهد الأول من المسرحية ، حين يتحدث "الصياد" عن سلطان الصُّدفة ، وكأنه يعلم بما سيحدث ، إذ نرى " عباس " — في نهاية المسرحية — وهو حارس السلطان ، يصبح سلطاناً بالصدفة دون استحقاق أو جدارة .

وفي مسرحية " البحر " نرى السكون والركود يسم المشهد الثاني والثالث والسادس ، فضلاً عن الوثبة التي رأيناها في الفصل السادس ، فقد ترك المؤلف " وعد " و" مارية" في حالة هجر وجفاء — قبل الفصل ~~النهائي~~ — ثم نفاجأ في بداية الفصل السادس بمحبوبين (وعد ومارية) في حالة حب وهيام يستعدان للرحيل معاً ، دون أن نعرف كيف وصلا إلى هذه الحالة .

---

١) الأميرة التي عشقت الشاعر ، ص ٤١٦ .

أما المسرحية ذات الصراع الصاعد المتدرج فهى مسرحية " بهلول .. المخبول " ومسرحية " الزمار " إلا أن الصراع فى الأخيرة "صراع هادئ لا يتمثل فى أحداث أو أفعال إلّا بقدر ما يتطلبه الحوارُ من حركة وفعل تعبيراً عن غضب أو خوف أو غيرها من العواطف " (١) .

وكان الصراع فى " الزمار " أيضاً صراعاً فكرياً أكثر منه صراعاً مادياً " أتى الفكر فى موقعه من التشكيل الدرامى ، دون خطابة أو تقرير أو مباشرة" (٢) فقد انتهت المسرحية والسلطان يفكر ويتأمل فى كلمات الصياد " دفعاً للمتلقى أن يفكروأن يشارك وأن يَعى " (٣) ولذا جاءت النهاية مفتوحة .

والصراع فى مسرحية "الزمّار " يعيد إلى أذهاننا الصراعَ فى " بهلول .. المخبول " ففيها الصراع بين " بهلول " و " الحاشية " ، ثم الصراع بين "بهلول " و " السلطان " ، وإن تداخلا فى المضمون ، كذلك الصراع فى " الزمار " صراع بين الصياد وبين حاشية السلطان ، ثم الصراع المستتر بينه وبين السلطان ، وإن تداخلا أيضاً ، وصراع المسرحيتين متشابه حتى فى الصعود والهبوط ، وفى شخصيات الحاشية ، إذ تتكون الحاشية فى " بهلول .. المخبول " من رئيس الوزراء ، ووزير العدل ، وقائد الجند ، وكبير التجار ، وتتكون الحاشية فى " الزمار " من الوزير ، والقاضى ، وقائد الجند وشيخ التجار .

كما جاء الصراع فى مسرحية " الثورة " صاعداً متدرجا أيضاً باستثناء الموقف الذى حكى فيه مأمور زفتى قصةَ هربِه من زفتى إلى القاهرة فى إطناب شديد .

وكذلك نهاية المسرحية تحتاج إلى وقفة ، إذ نفاجأ بتحوُّل فى أحداث المسرحية – تحول غير مقنع درامياً أو منطقياً – فنرى رفاق " همام " يدخلون عليه فجأة – وهو المخطط والمدبر للثورة – وينقلبون عليه ، ويعتبرونه خائناً ، ويدّعون أنه الذى أرسل العسكر ليحاصروهم ويباغتوهم ، ويزعمون أنه كان يتكبر عليهم بثقافته وعلمه ورَسْمِه وينفر من مُجالستهم ومؤاكلتهم وشُربهم ، وهذا ما لا نراه ولا نلمسه فى أحداث المسرحية، فيجب " أن يكون التحول نتيجة للحوادث السابقة احتمالا أو ضرورة " (٤).

ويعقدون له – ومعه " جوز فين " و " جون " – محاكمة فورية ، ويوافق الشعب – أو الجموع الممثلة للشعب – على ذلك ، وتدخل المشانق المُعدّة لذلك ويقيّدونهم ، وتكون حيثيات الحكم أن الرفاق ضبطوا " همام " يتآمر مع قائد جند الأعداء والجاسوسة " جوزفين " – وهذا ينافى الحقيقة –

---

١) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٢٤ .
٢) السابق ، ص ١٢٨ .
٣) السابق ، ص ١٢٤ .
٤) جلال العشرى : المسرح فن وتاريخ ط- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١ ، ص ٤١ .

ويرون فيه خائناً مذنباً كما يراه الشعب مُذنباً ، ويكون الحكم بالإعدام هو مصير " همام " ويأتى حُكمُ " جوزفين " على هؤلاء الرِّفاق وجموع الشعب

جوزفين : [وهى مقيدة إلى إحدى المشانق]

أنتم همجيون .. رعاع .. جبناء

همام عاش نبيلاً وجسوراً

أعطى دمَه للثورة .. أعطى عمرَه

كان معلّمَكم ، ومدرِّبَكم .. فمارسَ أحلى الآمال بأعينكم (١)

وتنتهى المسرحية بقتل البطل . والشعب يردد " تحيا الثورة " ، فالنهاية غير مقنعة ، لأننا لم نلمس سقطاتٍ للبطل يستحق بها هذا المصير الذى انقاد إليه ، والتحول من السعادة إلى الشقاء لا ينبغى أن يكون من نصيب الشخصيات الفاضلة .

إلا إن كان الشاعر يريد أن يؤكد على غوغائية الثورة وافتقادها لوضوح الرؤية ، والوعى الذى يمهد له فى الفصل الأول على لسان " همام "

همام : ولهذا نعمل فى إصرار .. غايتنا .. أن يصل الشعب

إلى قمة وعيه .. (٢)

ويؤكد عدمَ الوعى الترديدُ الأعمى للشعب – فى نهاية المسرحية – وراء رفاق همام ، فعندما يقول الفدائى (ج) " هذا الخائن يخضع لمحاكمة فورية " يردد الشعب " فورية .. فورية " ص ٣١٦، وحينما يقرر الفدائى (ج) أن هماماً مذنب ، يردد الشعب " مذنب .. مذنب " ص ٣١٨ ، وردد الشعب وراء همام " تحيا مصر " ، وعندما يقول الفدائى (ج) " تحيا الثورة " يردد الشعب : " تحيا الثورة " ص ٣١٩ .

يقول د. أحمد السعدنى : " وهذا المشهد – مشهد قتل همام – يقف بنا أمام بعض المفاهيم التى تحتاج إلى مناقشة سياسية وتاريخية . أهمها غوغائية الثورة ، وهل كانت ثورة ١٩١٩ ثورة غوغاء؟!" (٣) .

– وتُعتبَر مسرحية " الوزير العاشق " لفاروق جويدة أحسن مسرحياته من ناحية الصراع ، فالصراع لم يلحقه ركود أو سكون ، وإنما اتسم بالصعود المتدرج .

---

١) مسرحية " الثورة ، ص ٣١٧ .
٢) الثورة ، ص ٢٤٢ .
٣) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٤٤ .

في بداية المسرحية نرى صراعاً فكرياً بين " ابن زيدون " و " ولادة " ، ابن زيدون يؤمن بقدرة السيف والمنصب على التغيير ، وعلى النقيض تقف " ولادة " التي لا تحب المنصب وتراه يضلل صاحبه ، كما ترى أن الكلمة أقدر على التغيير من السيف ، ويرى ابن زيدون أنّ حُلمَه في توحيد الصفوف ورفع شأن الإسلام سيتحقق من خلال الأمراء والملوك ، فمِن عندهم يبدأ التغيير ، في حين ترى " ولادة " أن التغيير يجب أن يبدأ من الشعب ، فالصراع صراع فكري ، الملوك والمنصب والسيف في مقابل الكلمة والشعب .

يذهب ابن زيدون إلى الملوك لينبههم إلى الخطر الذي يحيط بهم ، والذي يهدد الكلَّ بالضياع ، ويناشدهم الابتعادَ عن الجهل الذي يعمهون فيه ، وسيف الجهالة الذي يضربون به ، ولكن رحلته تبوء بالفشل ، فالكل يريد أن يكون هو الزعيم الأكبر ، مهما كان الثمن ، وتتجلى نظرة هؤلاء الملوك إلى شعوبهم في حوار الملك رقم (٢)

الملك رقم (٢) : ....

سيظل سيفي فوق أعناق القطيع ..

إن ضاع سيفي لن تضيع يدي ..

هذا حذائي .. فوق أعناق الجميع .. (١)

فلم يُجْدِ ذهابُه للأمراء ، كما كانت تتوقع " ولادة " التي تعرف أن الوطن لا يعني هؤلاء الأمراء ، ولايزال ابن زيدون يؤمن بدور السيف ، وتؤمن " ولادة " بدور الشعر أو الكلمة .

ابن زيدون :

الناسُ تخضع للقرار ..

والسيفُ في يده القرار ..

....

ولادة :

أنا لا أحبُّ السيف ..

ابن زيدون : وأنا أريده ..

بالأمس حدَّثني الأميرُ المعتمد

قد قال لي ..

لِمَ لا نُعيد المُلكَ للبيت القديم ..

ويجئ جيشٌ كي يحرِّرَ قرطبة

---

١) الوزير العاشق ، ص ٣٤

ويعيد حكمَكَ فى ربوع الأندلس وهنا ستعلن وحدةٌ كبرى
ونعيدُ مجدَ الأندلس (١)

فالمنصب إذن يقوده إلى حُلم جديد – بالإضافة إلى توحيد الصفوف لمواجهة الغزاة – وهو استعادة مُلك " ولادة " ليعود مجد الأندلس ، ولكن ولادة لا تريد الملك على الرغم من " أن ولادة كانت أميرة زال عنها المُلك . وكان ينبغى أن تأخذ من الملك حب السلطة ، ولكن تجربتها النفسية أعطت لها موقفا معارضا ، وفقدت الرغبة فى السلطة ، يقابل ذلك أن ابن زيدون شاب طموح يسعى للسلطة وهنا تأتى نقطة الصراع بينهما فهو صراع بين أفكار . أى صراع بين مُلك رحل ومُلك قادم . والملك بالنسبة له هو الغد ، والملك بالنسبة لها هو الأمس ، وهذا يقودنا إلى جانب آخر وهو نظرتهما للحب ، فهى ترى أن الحب قيمة كبرى ، وهو يرى أن السلطة تسبق الحبّ ، أو ينبغى أن تسبقه ، ويبدأ الصراع يحتدم بينهما من طموح انتهى ومجد قديم ، وبين طموح قادم فى ثورته ، ونظرته لعلاقة الحب تختلف عن نظرة ولادة . وهنا يحتدم الصراع بين الشخصيتين " (٢) .

وإن كان ابن زيدون يؤمن بأن التغيير يبدأ من الملوك فإن ولادة تؤمن بأن الشعب هو الذى يملك القرار، ولذا يجب أن يبدأ التغيير من الشعب ، بتوعيته ليثور على الفساد .

ولادة : ......
إن كنتَ تحلم بالحياة . . وبالرخاء لشعبنا
فلَديكَ هذا الشعب
حاولْ أن تعيدَ له الحياة . .
دعنا من الحلفاء والأمراء والبلهاء من حكامنا
اذهبْ لشعبك إن أردتَ الملك
الشعبُ فى يده القرار . .

ويكون ذهاب ابن زيدون للملوك والأمراء نقطة الهجوم التى تُعرّض ابن زيدون للخطر ، فها نحن نجد أنفسنا أمام محور آخر من محاور الصراع فى المسرحية، وهو صراع بين الخير " ابن زيدون " والشر "ربيع" إذ يستغل ربيعٌ ذهابَ ابن زيدون للأمراء فى الوشاية به عند الملك ، مما يثير حقد الملك وضغينته على ابن زيدون .

فيدّعى ربيع – على لسان " عبدون " الذى سخّره لإتقان هذه الوشاية – أن " ابن زيدون " طاف على الأمراء يدعوهم للتوحيد ، ويذم عندهم الملكَ ، ويقنعهم بأنه سببُ كل المصائب التى حلّت بالمسلمين ، ويدعى ربيع أيضا أن ابن زيدون يحلم أن يكون هو الزعيم مما يثير ضغينة الملك ويأمر

---

١) السابق ، ص ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ .
٢) د. مصرى حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١٢٧ والكلام لفاروق جويدة .

بالقبض على ابن زيدون ويحاول ابن زيدون دفعَ التهمة عن نفسه ولكن دون جدوى ، ويدخل فى صراع مع الملك ، وينتهى بقرار الأخير الزجّ بابن زيدون فى السجن ، ويكون هذا القرار نقطة تحوُّل فى حياة البطل والوصول بالصراع إلى قمة من قممه ، وينتهى بذلك القسم الأول .

فى القسم الثانى يذهب ربيع إلى ابن زيدون فى السجن ، ويوصى الحارس بالإمعان فى تعذيب ابن زيدون، ومعرفة كل شئ عنه حتى ما يحدّث به نفسَه ، وهناك يقول ابن زيدون لربيع :

ابن زيدون :

زمنٌ عجيبٌ يا ربيع زماننا ..
زمنُ تبدلت المواقع فيه ..
واختلطتْ موازين الرجال .. (١)

وهناك محور آخر من محاور الصراع ، وهو الصراع بين الملك و" ولادة " التى ذهبت إليه تطلب العفو والصفح عن ابن زيدون – وهذا تكثيف للصراع – ولكن الملك يرفض ، لأنه يرى ابن زيدون رجلاً متآمراً مخادعاً ، ويعتقد أن الأميرة تتآمر معه لاستعادة ملكّها القديم

الملك :

ماذا وراءك يا ابنة الملك القديم ..
هل تحلمين بساحة الملك الجديد ..
......

ولادة :

إنّى تركتُ الملكَ والأملاكَ مِن زمن
كلَّ الذى أبغيه قلبُ أبى الوليد .. (٢)

تخرج ولادة من صراعها مع الملك لتدخل فى صراع مع الوزير " ربيع " الذى تسبب فى سجن ابن زيدون ، فعندما يدخل عليها قصرها ولا تُحسن استقبالَه ، وتهدّده بالطرد من قصرها يخبرها بأن حراس قصرها من رجاله ، ويهددها بفضحها إن أراد ، ثم يهددها بالسجن ، إذ يملك قراراً بالسجن من الملك ، ويعرض عليها أمرين ، عليها أن تختار أحدَهما،إما أن تتزوجه ، وإما أن يَقتلَ أبا الوليد ، وهذا الموقف الصعب يُدخل ولادة فى صراع نفسى يصوره مونولوج ص ٨٨ ، ٨٩ ومنه هذا المقطع .

---

١) الوزير العاشق ، ص ٧٣ .
٢) السابق ، ص ٨٠ .

ولادة : ......

يا رب .. مات الطهرُ فى هذا الزمن ..

الموت أو أعراضنا ..

هذا حرام .. هذا حرام ..

أن تصبحَ الأعراضُ فى زمن الكلاب هى الثمن .. (١)

وهنا تصل الأحداثُ إلى قمة توتُّرها ، يقول فاروق جويدة : " ... عندما سقطت ولّادة – التى قبلتْ ربيع زوجاً رغم كُرهها لـه – كنتُ أمهد بذلك لسقوط الأندلس ، أى أنها رمز لسقوط وطن وليس مجرد سقوط امرأة"(٢).

بعد ذلك تزور " ولادة " ابن زيدون فى سجنه ، ويعود خط الصراع بينهما إلى الظهور ثانية فهى مازالت تؤمن بالكلمة والشعب ، وهو مازال يؤمن بالسيف والسلطان .

ابن زيدون :

مَنْ أدخلَ المسجونَ فى القضبان

مَنْ أسكتَ الكلماتِ فى الأعماق

مَنْ مزّق الأطفالَ فى الطرقات

مَنْ باعَ أصواتَ الضمائر ..

مَنْ يجعل الأحياءَ موتى

مَنْ يسلبنا الحياة ..

مَنْ ؟! السيف .. (٣)

وحول هذه المواجهة يقول فاروق جويدة : " ... أنا عملتُ خطا دراميا بين " ولادة " و " ابن زيدون " فى الكلمة والسيف ، ثم أردتُ أن أعمّق هذا الخط فصنعت لهما مواجهة فى السجن مرة أخرى ، كى يتضح موقف كل منهما للمرة الثانية ، فأنا قصدت أن أربط الجزء الأول بهذا الجزء حتى يسير الخط الدرامى بدقّة ووضوح " (٤) .

ثم يذهب " ربيع " إلى زنزانة ابن زيدون متشفيا منه ، لوجوده بين السفهاء والبلهاء ، ويتحاوران حتى يخبرَه ربيعُ بأنه كان يرغب فى قتله لولا توسُّط ولادة التى أصبحت الآن زوجةً له ، وهنا يعتقد ابن زيدون أن ولادة خائنة ، وتمزّقه مشاعرُ الحزن والغضب .

---

١) السابق ، ص ٨٩ .
٢) الأسس النفسية ، ص ١٢٩ .
٣) الوزير العاشق ، ص ٩٣ .
٤) الأسس النفسية ، ص ١٣١ .

وتحدث مواجهة ثانية بين ولادة وابن زيدون فى السجن ويتيقن أن ولادة لم تخنه فما فعلته كان من أجل الحفاظ على حياته

ولادة :

أنا لم أخنك ..

والله يوماً لم أخنك

ما كنتُ يوماً أستطيع

لو كنتُ تعرف يا وليد بأننى

خيرتُ يوماً أن أموتَ .. وأن تعيش ..

فاخترتُ وحدى أن أموتَ .. لكى تعيش (١)

ولكن ابن زيدون لم يعرف هذا إلا بعد ضياع العمر ، وتكتمل سلسلة الضياع – بعد ضياع العمر وضياع الحب – بسقوط قرطبة فى أيدى الفرنجة ، وهذا هو ذروة تصاعد الأحداث ، فقد انكشفت خيانة ربيع الذى انضم لجيش العدو بعد أن أرسل لهم المال والرجال والعتاد .

وبعد سقوط قرطبة يدرك ابن زيدون خطأه حين وضع حلمه فى الحُكّام ، الذين فرّوا جميعاً أمام جيش الفرنجة (الأعداء) ، والناس تهرب خشيةَ الموت ، أما أمير قرطبة فيندم على أخطائه التى اكتشفها فيما بعد ، ويطلب ابنَ زيدون ، وحينئذ يدخل ربيع – الذى ينقلب على الملك – ويَقتل الملكَ ؛ لأنه أخرج ابن زيدون من السجن ، ويأمر بقتل ابن زيدون أيضاً .

ربيع :

هذا حبيبُك يا أميرةَ قرطبة

هذا عشيقُك ..

والآن أقتلُه أمامَك يا أميرةَ قرطبة

......

ربيع : [مشيراً إلى رجاله]

هيّا اقتلوه

[يتجه عبدون ويغمد سيفه فى ظهر ابن زيدون] (٢)

وبسقوط قرطبة تسقط الأندلس فى المسرحية ويكون موت أبى الوليد تعميقاً لمأساة الضياع ، ضياع الحب والعُمر والوطن .

---

١) الوزير العاشق ، ص ١١٢ .
٢) الوزير العاشق ، ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

ولادة :

الآن هل أبكيك أم أبكى

على وطن تمزّق بين أيدينا وضاع

أطفالنا .. ونساؤنا .. أعراضنا ..

الكلُّ ضاع مع الفساد ..

مَنْ ينقذ الإسلام ..

مِنْ هذا الضياع .. (١)

" فليس العمر هو الذى ضاع فحسب ، وإنما الأرض أيضا ، وسارق الحب هو سارق الأرض، وتصل الحرب إلى شوارع المدينة ولا أحد ينقذ الوطن الممزق الذى باعه السماسرة وخانه الحكام " (٢) الذين لم يهتموا بالشعب ولم ينشغلوا إلا بأنفسهم وبحب الزعامة .

وبعد السقوط يتجه أبو حيان – المؤرخ والراوى – إلى القِبلة ، معترفًا بالذنب والتقصير ويصعد الخط الدرامى إلى أعلى المراحل النفسية تركيزا أى فى حديثه بأن هذه المساجد ستختفى فيها كلمة الله . فالموقف يتصاعد من الناحية النفسية مع المشاهد " (٣) .

ولادة :

الآن فى صمت تتوه مآذن الإسلام

جيش الفرنجة فى شوارع قرطبة ..

الآن تصمت فى مآذننا الصلاة ..

الله أكبر هل تغيب ..

الله أكبر هل تموت على الشفاه ..

لا يا رسولَ الله ..

لا يا رسولَ الله ..

[ولادة وأبو حيان على المسرح كالمجنون يبكى ويصيح و الشعب معه يصيح]

الله أكبر لن تغيب

الله أكبر لن تغيب

الله أكبر لن تغيب (٤)

---

١) السابق ، ص ١٢٥ .
٢) د. صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، ط مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ١٩٨٧ ، ص ٧٤ .
٣) الأسس النفسية ص ١٢٩ .
٤) الوزير العاشق ، ص ١٢٨ .

فى هذه المسرحية بدأ الصراع مع بداية المسرحية ، وكانت الأفعال كلها نتائج لأسباب ، وجاء الصراع صاعداً سواء أكان رئيسياً أم فرعياً ، وابتعد عن المصادفة .

أما الصراع فى مسرحية " الخديوى " ومسرحية " دماء على ستار الكعبة " فقد كان يركد فى بعض المشاهد ، ويظهر فى بعضها الآخر ، فنجد – مثلاً – أن الصراع راكد فى المشهد الرابع من الجزء الأول ، وكذلك فى المشهد الثانى والثالث والرابع من الجزء الثانى من مسرحية " الخديوى " .

ويركد كذلك فى الفصل الخامس من القسم الثانى من مسرحية (دماء على ستار الكعبة) بالإضافة إلى الإطناب فى بعض الفصول الذى عوّق الخط الدرامى .

ولكن المسرحيتين قد اشتملتا على كل أنواع الصراع أيضاً : الصراع المادى ، والصراع النفسى ، والصراع الفكرى (كما فى حوار الخديوى والأفغانى حول الدّين والحُلم والعلاقة بالغرب فى مسرحية " الخديوى " وحوار " الحجاج " و " سلام " حول هدم الكعبة فى " دماء على ستار الكعبة").

وفيما عدا الملاحظة السابقة ، فالصراع صاعد – فى بقية المشاهد – يُعبّر عن الأحداث ويصوّر الشخصياتِ خيرَ تصوير .

أما الصراع فى مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم فيظهر فى اللوحة رقم (١) حيث يصور الصراع النفسى الذى يعتمل داخل " شهريار " لمعاناته من الملل وإحساسه بالخداع ثم يدور صراع بينه وبين " شهرزاد" التى تحاول تهدئته – عندما رأته فى هذه الثورة – ولكن ثورته كانت أشد وأعتى فيصارحها بأنه ملّها وملّ حكاياتها ، وبعد أن ينفد صبر " شهرزاد " تدافع عن نفسها ، وتعلن أنها هى التى ضحّتْ ، وهى التى ملّت القصرَ ، وملّت السلطان المفقود الرجولة ، وتكشفه أمام نفسه :

شهرزاد : (مندفعة فى نفس الوقت)

ماذا ..

(تضحك بسخرية شديدة)

أنا ترمينى الآن بتلك التُّهم الظالمة الملعونة ..

(فى ضراوة)

آه لو يعلم أعوانُك ما تخفيه خلفَ ثيابك

أو تعلم حاشيتُك سرّاً من أسرارك

....

ها أنذى أنثى .. أحمل فى قلبى عمراً كالزهر

أملأ أطباق الرغبة ..

لكنى أبحث كل مساء عمَّن يفرغها ؟

هل لك أن تفرغها يا سلطانَ الأرض ؟
إنى أعصرُ مِنْ صدرى ضوء الليل
أسقيك العطر السحرى
أسرّى عنك .. أوادعك .. أغنيك
أما أنت فلا يعرف سرّك غيرى
...
أحتمل رجولتك المفقودة
أحتمل الآلام .. وأحتمل القسوة منك
من أجل النسوة أخواتى
من أجل أبى .. وأخى
من أجل الأطفال الآتين مع الغد
...
إنّى أنطقُها قبلك يا سلطانَ الأرض
مللتك
ومللت الجدران الصماء (١)

ثم يسكن الصراع فى باقى اللوحات حتى نصل إلى نهاية المسرحية فنرى وثبةً فى الصراع حين انقض العبد " مسرور " على " شهريار " فقتلَه .

فقد اعتمدت " شهرزاد " على السرد والحكى لإبراز مثالب شهريار وقهره لشعبه ، ولمَن حوله مما أدى به إلى السقوط فى نهاية المسرحية .

فى نهاية المسرحية يشعر " مسرور " بمدى قهر " شهريار " لشعبه ولمَنْ حوله ، وخاصة سيدة القصر ويعقد العزم على قتله وينطلق بغضب نحو الباب فيقابل شهريار يترنح فى سُكره فيهوى عليه بالسيف ويقتله ، يقول د . مصرى حنورة عن هذا الحل السريع – أو هذه الوثبة – الذى تعجل فيه المؤلف:" ... ثم جاء مسرور حارسه وعبده وأحد أفراد حاشيته لكى يصل بالمسرحية فى النهاية إلى هذا الحل السريع الذى خلّص الجميع من شرور " شهريار " .

أما القهر والاستبداد وتزييف الوعى لاستمالة أهل الرأى والفكر وتخدير العدالة لاستمالة أصحابها فإنها كلها كانت فى رأى الشاعر أو وفقاً للمعاجلة التى قدمها عوامل هامشية عاجزة عن أن تقاوم طغيان شهريار .

---

١) شهريار من ص ٦٩ إلى ٧٢ .

لقد كان يمكن له أن يستثمر البذور الدرامية الخصبة التى زرعها فى أرض مسرحيته لكى يلضم منها خيوطاً تكون نسيجاً قوياً يصل به إلى الذروة التى تشحذ فكر وخيال وقوة وإرادة مسرور وغير مسرور مِمَّن يهمهم التخلّص من جبروت هذا الشهريار ، ولكن الشاعر اختار النهاية التى أنهى بها كل التوتر الذى زرعه على مدى فصول ومشاهد المسرحية". (١)

أما مسرحية " الفارس " فهى ذات صراع درامى صاعد ، يدور فيها الصراع بين الفارس "عنترة " وبين مجتمعه الذى ينكر حقوقه الإنسانية ، لا لشئ غير أن لونه أسود ، ومن هنا يقف عنترة فى مواجهة هذا المجتمع – تسانده " عبلة " وأخوه " شيبوب"– هذا المجتمع الذى يتعلق " بغير الجوهر الإنسانى ، ويقدس غير فضائل النبل والقول والشجاعة " (٢) فيعيره " عمارة بن زياد " بلونه الأسود ونسبه المجهول ، ونَفْسه المقهورة، رغم كل ما يتمتع به عنترة من فضائل عظيمة تجعله حقاً فى مصاف الفرسان ، ومما يزيد المأساة عمقاً أن"شداد"ينكر نسبَه إليه لسواد جلده ، كما يعيره عمارة بعمله الذى يتمثل فى الحلب والصر والسهر .

ولكن " عنترة " يدفع عن نفسه كل هذه الأشياء فلونه الأسود لون المسك وهذا لا يعيبه أما العمل فهو من مكرمة الإنسان ، ويصل الصراع إلى ذروته حين سَلّ" عنترة " سيفَه وأراد الهجوم على " ابن زياد " ولكن "شيبوب" يحول بينهما ، وتوعد " ابن زيادُ " " عنترةَ " وفى هذا الموقف تدخل " عبلة " وتُصرّح بإعجابها بالفارس " عنترة " – بعد أن أنشد شعراً أُعجب به الحاضرون – وتدخل فى صراع مع " ابن زياد " ، إذ تدافع عن عنترة الفارس ، وتذم ابنَ زياد المتغطرس ، وتضع كُلاًّ منهما فى مكانه اللائق به ، متوسلةً بالإقناع العقلى والحجج المنطقية .

عبلة : [مقاطعة] حسبُك يا ابنَ زياد ..
هذا العبدُ لدى قومِه .. أشرفُ من سادته النجباء
أليس هو الأسد الحامى لعرينه ..
يدفع عن عبس ليل نهار ..
ألا تذكر عنترةَ الفارس
حين حمى قافلتَك حتى لا ينهَبها الأعداء
أم أنك تنسى يا سيد عبس
وعنترة الفارس أيضاً
مَنْ يحمى أعراضَ النسوة من غارات الأشرار

---

١) السابق ، ص ٤٠ . " دراسة د. مصرى حنورة للمسرحية "
٢) د. أنس داود : الأسطورة فى الشعر العربى الحديث ، ط ٣ دار المعارف ١٩٩٢ ، ص ٤١٩ .

ويهبَ لأصحاب الحاجة
ويعمل فى جد حتى أخر قطرة عرق تروى
جدبَ الصحراء
فماذا أنتَ صنعت .. (١)

يذهب عمارة يشكو عبلة لأبيها مالك ، ويستدعى "شداد" ليعلن ثانية إنكارَه لنسب عنترة محاولًا أن يوغرَ صدرهما على " عبلة " - التى أهانته – و " عنترة " العبد الذى تجرأ على ابنْ زياد ويطلب ابن زياد من "مالك " و" شداد" الفصلَ الفورى فى هذا الأمر حتى تعرف عبس مقامَ السادة ومقام العبيد ، وفى هذا المجلس يدور صراع آخر ، فينكر شداد نسبة عنترة إليه ، وعنترة يؤكد له أنه أبوه ، ويضربه شداد بالعصا بعد اعترافه بإنشاد شعر فى عبلة ، فيخرج عنترة ، وهنا تدخل عبلة التى تدخل مع هؤلاء القوم (مالك ، وشداد ، وعمارة) فى صراع فكرى تدحض فيه أفكارهم بالإقناع العقلى والحجة القوية وتبرز مدى إجحافهم لعنترة وفساد عاداتهم وتقاليدهم وتسأل عمَّها شداد عن سر تمسُّكه بعنترة ، ولماذا لا يُهديه لصديق أو يدفعه وفاءً لدَيْن،والسبب هو ما يعرفه عن عنترة من الفضيلة والشرف .

تقول عبلة مدافعة عن عنترة :

عبلة : (مقاطعة) أنا أعنى يا أبتى
أنَّ السيدَ فى قومه هو مَنْ يخدمهم
هو مَنْ يحمى أعراضَ الناس
ومَنْ يتمسك بالشرف .. وبالقوة
لا مَنْ يرتع فى كَنف النعمة
ولا يفعل شيئا مِن أجل الناس (٢)
...
شداد :
فعمارة مِنْ أشراف العرب ..
ومِنْ أمجد الناس
ومِنْ فرسان القوم النجباء
عبلة : معذرة يا عم

---
١) الفارس ، ص ٦٩ .
٢) الفارس ، ص ٨٧ .

فالفارس ليس سلاحا يغمده في وقت الشدة

الفارس عين ساهرة لا تغمض

الفارسُ خُلقٌ يا عم (١)

ويقوم " عنترة " بفعل يؤكد فضائله المحمودة ، إذ يأسر فارسًا ضخما كاد أن يغيرَ على قصر ابن زياد - خصم عنترة – إلا أن عنترةَ أسر هذه الفارس ومعه فرسان آخرين ليؤكد لبني قومه نفسَه الأبية وفضائله التي ترفعه إلى مصاف السادة الأشراف ، إلا أنهم يُصرّون على استنكار حقوقه ، ويصاب عنترة بالإحباط الشديد ، ويأخذ عهدا على نفسه ألّا يبرح مرتبته بعد اليوم .

بعد ذلك تقتحم طيئ قبيلةَ عبس ، يقتلون الناس ويستولون على الأقوات ، ويسبون النسوة ، فيطلب شداد من عنترة أن يهبّ لنجدة القبيلة ، ولكن عنترة يرفض ، فهو عبد لا شأن له بفنون الحرب والإقدام أما السادة فَهُم الذين يتولّون الدفاعَ عن قبيلتهم ، ويحاول شداد إقناع عنترة لنجدة القبيلة ، ولكن عنترة يُصرّ على الرفض ، فكيف يهب لنجدة مَنْ ينكرون حقوقَه ، ولا يعترفون به ، ويشتد غضب شداد بسبب رفض عنترة لأوامره ، ولكن عنترة يصر على موقفه حتى اعترف شداد بنسبة عنترة إليه وأقرّ بحريته ، وهنا ينطلق عنترة كالأسد الهادر ليحمي وطنه وديار أبيه من الأعداء .

شداد :

أشهدُكم يا سادة قولَ الحق

هذا ولدي مِن صُلبي

عنترة :

إذن اسمي عنترة بن شداد

شداد :

حسبُك يا ولدي

ماذا يُغني اسمك عن كونك رجلا حرا

كرّ يا عنترة ..

كرّ وأنت حر ..

فأنتَ ابني والعبدُ مَنْ يقول غيرَ هذا(٢)

وبذا حقق الفارسُ حريتَه ونال حقوقَه ونسبَه ولكنه يبغي تحقيقَ حُلم آخر ، وهو زواجه من " عبلة " وإن كانت مخطوبة لابن زياد من زمن ، فالسيف هو الفيصل في هذا الأمر ، ويدخل الفارسان

---

(١) السابق، ٩٠ ، ٩١ .

(٢) الفارس ١٠٩ .

فى مبارزة ينتصر فيها عنترة الذى يُسقط سيفَ عمارة من يده ، يهوى عليه بسيفه ، ولكنه لم يقتله ، وهنا يتمنى ابن زياد لو يقتله عنترة، ويفخر عنترة بهذا النصر ، ويفاقله عمارة ويهم بضربه غيلة إلا أن عنترة يلتفت بسرعة إلى عمارة ويهوى بسيفه على سيف عمارة فيسقط السيف بعيدا .

ويحاول عمارة تعجيز عنترة ، بأن لديه مائة من أفضل نوق العرب ، ومائة من أجود الخيول مهرًا لعبلة، ويزيد عنترة على ذلك مائتين ، ولكن الملك زهير - الذى فوّضه مالكٌ للفصل فى قضية عبلة – يصرح أن مَنْ يريد عبلة زوجةً فعليه أن يأتى بألفٍ من النوق الذهبية مهرًا لها ، ويرى عمارة أن هذا أمر يصعب تحقيقه ، فى حين يعلن عنترة قبوله لهذا الأمر ،

يقول عنترة : نَعم .. سأجيئ بألفٍ من نوق النعمان

وأزيدُ عليها مِن أجلك يا عبلة (١)

ويتمنى الجميع أن يوفق عنترة فى رحلته ، ويعود بالنوق الذهبية ، ويفوز بعبلة ، وفى أثناء غياب عنترة ينسج ابنُ زياد قصصًا وحكايات كاذبة حول غيابه ، [illegible] يُفرغ فيها ما بداخله من حقد تجاه عنترة فيدعى أنه قتل ، إلا أن عبلة ترد كيدَه فى نحره ، وتُعلن حبَّها ووفاءها للفارس الغائب عنترة ، الذى ارتفعت به الى مستوى الرمز فى قولها ..

عبلة :

الفارسُ لا يُقتل أبدا يا ابنَ زياد

الفارسُ يحيا فى وجدان الناس

لو غاب الفارسُ عنهم يومًا .. حلموا به ..

ولو عاد إليهم ، أمنوا ورضوا

ولو تاقت أنفسُهم للعدل .. هيّأه وأعلاه

ولو لاذوا .. آوتهم ساحتُه

الفارسُ يحيا فى وجدان الناس (٢)

ويتمنى الناس عودة عنترة بالنوق الذهبية ، ويفهم [illegible] فحوى ومغزى هذه الحكاية الشعبية بفهم خاص ولكن الرافد المشترك بينهم هو أن الفارس يستطيع تحقيقَ الحُلم – مهما كان صعبًا – والإتيان بالخير والتغلّب على القَحط والقهر إذا نال حريتَه وحقَّقَ ذاتَه وشَعُر بوجوده وأهميته كفرد فَعّال فى المجتمع .

الشيخ : ماذا تمنى يا ولدى

---

١) الفارس ، ص ١٣٣ .
٢) السابق ، ص ١٤٨ .

صوت:

المعنى في بطني يا سيدنا .. يقلب جوعي شبعا ..

ويطفئ ظمئي القاتل

إني أفهمُ غيبةَ عنترة عن الناس بفهم خاص

وحَسْنًا غاب ..

حتى نشعرَ بخطورة فقده(١)

– أما في مسرحية " الشجرة " لوفاء وجدي فيتسم الصراع بأنه صراع فكري هادئ ولكنه صاعد متدرج ، وهدوء الصراع يتناسب مع موضوع المسرحية وأحداثها التي تكشف سِرَّ ضياع الوطن والذي يتمثل في خطَّين،الأول يتمثل في أهل الوطن الذين لا يهمهم سوى الثراء السريع حتى لو كان الوطن هو الضحية ، وحتى لو كان أسلوب الثراء هو التجارة في المخدرات التي تدمر العقول والأبدان ، وحتى لو ترتب على ذلك سقوط الوطن ، فهؤلاء عامل قوي من عوامل ضياع الوطن ، وهؤلاء يعملون في الخفاء ، وبالتالي كان الصراع الهادئ مناسبا.

أما الخط الثاني فيتمثل في الاستعمار وأساليبه الجديدة ، الذي أصبح استعمارًا فكريا استعمارًا يقوم على الاحتيال والمراوغة والافتراس والانتهازية ، وعادة ما يتم ذلك بعيدا عن جلبة الحروب ، وإنما يتم عن طريق أيدٍ خفية تدبِّر وتخطط وتكيد خفية ولذلك كان الصراع الهادئ مناسبا أيضا ، ولنأخذ هذا الحوار الفكري بين المحقق والمرأة

المحقق : لكنّك أهدرتِ حياةَ الشجرة ..

أين إذن ما كان عليها من أثمار ؟

المرأة : يجنيها مَنْ يحترفون تسلُّق ساق الشجرة ..

المحقق : فلماذا جفّت فيها الأوراق ..

المرأة : بعضُ الناس

حجبوا عنها ضوء الشمس ..

المحقق : والأزهار ؟

المرأة : صنعوا منها عطرا ..

كي تنثرَه بعضُ النسوة خلف الأذنين

وبين النهدين ..

---

١) الفارس ، ١٥٢

المحقق : من فضلك

لا تبتعدى عن جوهر أسئلتى ..

لا لوم على مَنْ صنع العطرَ من الأزهار

اللومُ على مَنْ ترك الأزهار

لمَنْ لا يملك هذى الأزهار (١)

وعندما يرى الرجل أنه من الحكمة إيقاف إنجاب الأطفال بكثرة ؛ لأن ذلك يؤدى إلى الاقتراض – الذى قد يؤدى إلى الاستعمار – ويؤدى إلى المعيشة غير الكريمة للأطفال ، عندما يقول ذلك تغضب المرأة وتتهمه بأنه يحجب أطفالها عن نور الله – وتقصد خروجهم للحياة – حينئذٍ يقول

الرجل :

أوَلَيس النورُ هو الحرية ..

أولَيس النورُ هو العِلم ؟

هو السكن الصحى ..

هو المأكل والمشرب والملبس ..

القتلُ إذن مِنْ أجل النور .. أنتِ قتلتِ الشجرة .. (٢)

– أما فى مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدى أيضا فكان الصراع يدور على محورين :

١ – صراع داخلى يتمثل فى صراع " تيمور " مع الحاشية الفاسدة التى تسببت فى ضياع الخصب والنماء .

٢ – صراع خارجى يتمثل فى صراع " تيمور " مع القرصان ، الذى أدخلَه فى صراع مع المَرَدة والجنيّات والحيّات ، ودفعَ عمرَه ثمناً للوصول إلى " بيسان " – رمز الخصب والنماء – ليعود بها إلى البلدة مرة ثانية .

وفى نفس الوقت الذى كانت تدور فيه معركة التحرير فى الخارج كانت تدور معركة التطهير فى الداخل لتستحق البلدة بعد ذلك عودة الخصب والنماء والخير إليها .

فى بداية المسرحية نرى الحاشية الفاسدة حاقدة على تيمور ، لأنه سيتزوج من الأميرة "بيسان" ، وبذلك سيصبح شيخ البلدة ، مع أنه أفقر فتيان البلدة ، ويعقدون العزم على أن تتزوج "بيسان " واحدًا منهم ، ولكنهم حين يتشاورون فيمَن يتزوج بيسان يختلفون فيما بينهم ، فكلّما ادّعى

---

١) الشجرة ، ص ١٤ .
٢) السابق ، ص ٥٠ .

أحدُهم أنه أجدر بها كشفَ مساوئه الآخرُ ، حتى كشفوا النقابَ عن مساوئهم جميعًا وعدم أحقيتهم لبيسان .

وعلى الطرف الآخر نرى " بيسان " تحب " تيمور " وترغب فى الزواج منه ، لأنه خلّصها من القرصان – فى المرة الأولى – كما ترى أنه أَوْلى بالحُكم ، ولكنهما – أى بيسان وتيمور – حينما يعودان إلى الحاشية يُرمى تيمور بسهام الحقد من الحاشية ، ويتهمونه بالانتهازية والنفعية ، وأنه ما هبّ لنجدة " بيسان " إلّا مِن أجل الحكم ، وهنا يدافع " تيمور " عن نفسه ، موضّحًا مدى تضحيته بنفسه من أجل البلدة ، فى حين ينشغلون بملذاتهم وشهواتهم ورغباتهم الدنيئة ، فإذا صار بعد ذلك شيخ البلدة فهو أحق بذلك .

تيمور : ...

حين سعيتُ وراء أميرتنا بيسان
كانت غاية أحلامى
العودة بأميرتنا بيسان
مِن أجل أبيها الشيخ الطيب
مِن أجل خصوبة بلدتنا
مِن أجلِ أناسٍ ينتظرون العيد وراء العيد
...
من أجل كرامة بلدتنا
كى يعرفَ هذا القرصان
أنّ وراء أميرتنا رجلًا لا تُلهيه الأطماعُ وميراثُ الحكم
...
فإذا صرتُ هنا شيخَ البلدة
فأنا أَوْلى منكم بالحكم (١)

وحينئذ يدخل الشيخ ويلوم " تيمور " على حديثه عن الحكم – مثل الحاشية الفاسدة – وأحقيته به ويعلن الشيخ عن اختطاف " بيسان " مرة أخرى ، ويُذهل الجميع لذلك ، وفى مواجهة مع الحاشية يُرجع الشيخُ سببَ اختطاف " بيسان " إلى فساد الذّمم وطغيان الباطل الذى يغرق فيه حاشية السلطان ، وهنا يشعر " تيمور " بالذنب ويحمّل نفسَه مسئوليةَ ضياع " بيسان " ويُظهر حزنَه على " بيسان "

---

١) بيسان والأبواب السبعة ، ص ١٩.

التى لا يُقعده عن البحث عنها سوى المرض ، بينما يتضح بجانب ذلك لا مبالاة الحاشية ، ويسخط "تيمور " على الحاشية ، وتتهمه الحاشية بالجنون، وتصبح أمنية تيمور :

لو أن الأيام انقلبت غير الأيام ..

فأصبح أهلُ القرية هم أصحابَ القصرِ

(هرج شديد من الحاشية)

والحاشية المذعورة فى قبضة أصحاب الأمر

لو ينفرج الليلُ عن الرؤيا (١)

بعد ذلك يسمع " تيمور " صوتَ " بيسان " التى تُخبره بمكانها وكيفية الوصول إليها ، بعد أن تأكدت أن حب " تيمور " لها وتضحيته من أجلها ليست من أجل الحكمَ ، ولكن لأغراض أسمى من ذلك ، وأخبرته بكلمة السر التى ستفتح له الأبواب السبعة ، ليصل بعدها إلى " بيسان " ، وأنَّ عُمرَ تيمور هو ثمن عبور البوابات السبع، وأخبرته أيضا بسر ماء الحياة – سر الخصب – الذى سطا عليه القرصان أيضا ، وأصبح فى حوزته ، ويُريق منه قطرةً كل يوم ، فإذا جاء " تيمور " لينقذ " بيسان " وشرب قطرةً من هذا الماء عاد إليه ما فقده من سنين عمره عند كل باب ولكن " بيسان " تطلب منه تطهيرَ البلدة من الحاشية الفاسدة أولًا ، ليصبحَ أمرُ البلدة فى يد الشعب .

يلتقى تيمور بالحاشية الفاسدة ، ويسخر منهم ، ويُعرّض بهم ، فيقسم عليهم تركة الشيخ – لفظاً لا فعلا – لعلمِه بجشعهم وفسادهم ، فيقول ساخرا منهم :

تيمور :

سأقوم أنا بالقسمة

هذا المصباح لعَالم بلدتنا

عَلَّ العَالم فى ضوء المصباح يرى جهلَه

قلمُ الشيخ ..

قلمُ الشيخ . .

لك يا حاملَ أخبارِ البلدة

علَّ القلم الصادق يشفى يدَكَ المعوجة (٢)

فتيمور يكاشف حاشيةَ القصر العفنة بحقيقتها ، وحينما يتأكدون من تعريضه بهم وسخريته منهم يتوعدونه ويستهزءون به ، ولكن " تيمور " يواجههم بحزم ، ويجزم أن الفعل – أو الأمر –

---

١) السابق ، ص ٣٨ ، ٣٩ .
٢) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٤٩ .

سيصبح لأهل البلدة، ويعتبر الشيخُ هذا الفعلَ من " تيمور " بدايةَ طريق البُرء ، وأشرق أملُه فى عودة " بيسان " ويُبَصِّر " تيمور " أهلَ البلدة بحقّهم فى حُكم بلدتهم وتطهيرها من الفساد وإلقاء القبض على الحاشية الفاسدة ومحاكمتها .

- **تيمور : يا أهلَ البلدة**

أنتم حرّاس البلدة منذ الآن

أنتم أصحاب البلدة منذ الآن

...

تيمور :

أنتم حُكّام البلدة

أنتم صُنّاع الخصب وعيد الخصب

أنتم حملة سيف الحق (١)

ويعقد " تيمور " العزمَ على الانطلاق إلى الخارج لتخليص " بيسان " من أيدى " القرصان"، بعد أن طهّر البلدةَ من الداخل ، ويوصى أهلَ البلدة بتخليص " بيسان " من أيدى القرصان إذا مرَّ عام ولم يرجع بها ، وأعطاهم كلمة سر الأبواب السبعة : " الموت .. أو بيسان " .

وتبدأ رحلة الصراع الخارجى ، رحلة تخليص بيسان من أيدى القرصان ، إذ تصوّر الرحلة مدى ما لاقاه من أهوال ومخاطر وعقباتٍ وفوق كل هذا تضحيته بعمره من أجل تخليص " بيسان " فعندما يصل إلى الباب الأول من الأبواب السبعة يُهدّد بالموت من الماردين الحارسَيْن اللذين تعاملا معه بمنتهى العنف والغلظة ، ويخبراه أن اجتيازه الباب الأول يتطلب التضحيةَ بعُمره كله ، ولكن يستقر الأمر على تضحية " تيمور " بالسُّبع الأول من مستقبل عمره ، فيقبل " تيمور " ويَعبُر البابَ الأول .

وفى أثناء رحلة تيمور الخارجية لإنقاذ بيسان تنتقل بنا الشاعرة إلى الداخل – البلدة – لتصور لنا جانبا من جوانب الصراع ، فقد تسلّم الشعبُ السلطةَ فى البلدة ، وقام بمحاكمة الحاشية الفاسدة – التى تسببت فى ضياع الخصب والنماء – واستردَّ كل أمواله وخيراته التى كانت بحوزة الإقطاعى وآل الحكم إليه .

ونرى فى مشهد محاكمة الشعب للرموز الفاسدة توعيةً للشعب بالثورة على الظلم والطغيان – بجانب المحاكمَة – وذلك من خلال هذا الحوار الذى تُعاتب فيه المرأةُ رجالَ البلدة الذين رَضوا بالذل والهوان .

---

١) السابق ، ص ٥١ ، ٥٢ .

المرأة : ......

لِمَ يا قوم رضيتم .. ؟

رجل (١) :

(فى حزن) كان السيفُ وراء السوط

كُنَّا قوماً عُزلا لا نملك إلّا الفأس

المرأة :

ثوروا بالفأس

ثوروا بالفأس

لو خرجتْ كلماتُ الغرفِ المغلقة إلى النور

لارتجف السيف وسقط السوط أنتم يا قوم مع المتهمين الآن

فى قفص واحد (١)

وفى أثناء رحلة " تيمور " أيضاً انتقلت الشاعرة إلى البلدة ثانية لتنقل لنا لهفة أم تيمور عليه وترابط الشعب وتلاحُمه حتى أصبحَ كالجسد الواحد ، " وقد كانت هذه المشاهد تثرى ذلك السعى الحثيث إلى " الخصب" والى الحق والعدالة وتجعل من تصفية " الاستغلال " فى الداخل معادلاً لردع القرصان فى الخارج حتى لا مفرّ لتحقيق الأزدهار والعدالة من القضاء على القوى الباغية فى الداخل وفى الخارج على السواء " (٢) .

وفى أثناء الرحلة أيضاً – قبل أن يصل تيمور إلى بيسان – تنتقل بنا الشاعرة إلى سجن "بيسان" لتصوّر لنا الصراعَ بين " بيسان " و " القرصان " وصمودها أمام إغراءاته ، وأمام تهديداته وأمام غطرسته وتهوّره ، لتعطى مثلاً أعلى فى القوة والشجاعة والصلابة والأصالة .

هذه النقلات الدرامية – أثناء رحلة تيمور – تجعل المتلقى على وعى تام بمحاور الصراع فى المسرحية دون التركيز على محور واحد ، هذه المحاور التى تنتهى إلى مصب واحد وهو كيفية تحقيق الازدهار والعدالة ، فالشعب يتولى السلطة ويُحاكم رموزَ الفساد و " تيمور " يصمد ويُصرُّ على الوصول إلى " بيسان " رغمَ المخاطر والأهوال ، فقد صمد أمام المَرَدة ، وأمام رعب الحيتان والحيّات وأمام إغراءات بناتِ الجن الأزرق ، وإرهاب بنات الجن الأحمر ، ورُعب المكان الموحش حتى يجتازَ البواباتِ السبع و " بيسان " تصمد أمام الإغراء والتهديد من القرصان ، كل هذا من أجل عودة الخصب والنماء والعدالة للبلدة .

---

١) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٦٩ .
٢) د. أنس داود : فى الأدب الحديث . دارسات ومتابعات ط هجر للطباعة والنشر / الجيزة ١٩٧٨ ، ص ١٠٢ .

وبعد أن يجتاز " تيمور " الأبواب السبعة يلتقى بالقرصان الذى يحاول مداهنة " تيمور " ولكن دون جدوى ، ويدعى أن " بيسان " صارت مِلْكَه ، ولكن " تيمور " يستنكر ذلك . كما ادعى موتَها وأخيراً يخبر تيموراً بأنه وإن كان قد نجح فى الوصول إلى " بيسان " إلا أن سنين عمره قد ضاعت خلف الأبواب السبعة ، ويفر هارباً، ويجرى تيمور إلى الداخل ، ويلتقى ببيسان "وقد أوشكت زجاجة " ماء الحياة " على النفاد ، لم تبق سوى قطرة، ويتظاهر تيمور بأنهما قطرتان وأنه تناول واحدة ، ويعطى للحبيبة القطرة الباقية ، إنها هى التى ستعيد بيسان إلى وطنها ستعيد الخصبَ إلى الأرض ، أمّا هو فقد استنفدت عمرَه التضحيات " (١) .

تيمور : ...

قَدَرٌ ألّا يهنأ هذان القلبان بعدل القسمة

ألّا يقطف هذان القلبان ثمارَ الحب

قَدَرٌ ألّا يخلد إلا واحد

فلتخلد بيسان إذن

فهى الحبُّ الأوحد

فهى الحب الأوحد

وهى الرمزُ الخالدُ للبلدة

فوداعاً يا بيسان

وليذكرنى قلبُك (٢)

ويموت تيمور بعد أن أعاد " بيسان " إلى البلدة ، وجعلها أمانةً فى عُنق أهل البلدة ، وتكون وصيته هى الحفاظ على " بيسان " وتحذير من القرصان ، مات بعد أن أعاد الخصب والنماء إلى البلدة، وبعد أن تحوّل كلُّ فردٍ فى البلدة إلى تيمور جديد ، يقول تيمور جديد من أهل البلدة :

تيمور :

وأنا يا دُرَّة قلبى المتوهّجة النور

أعِدُكَ يا تيمور أن أحملَ سيفَك

ألّا أغمد سيفَك

حتى يغدو هذا القرصان رماداً تحت لهيب السيف

حتى تغدو رايتنا واحدة متفردة .. رفرافة

---

١) فى الأدب الحديث دراسات ومتابعات ، ص ١٠٥ .

٢) بيسان والأبواب السبعة ، ص ١١٢ .

هذا قدرُ البلدة

فليرفعْ كلٌ منّا سيفَه

فسلامُ البلدة لا يزهرُ إلاّ بالسيف

تلك وصيةُ تيمور (١)

وتلك أيضاً وصية وفاء وجـدى لشعبها وأهل بلدهـا ، وبذلك كـان الصـراع يـدور علـى عـدة محاور متشابكة، وكان الصراع صاعداً صور الأحداثَ والشخصياتِ خيرَ تصوير .

- وكذلك كان الصراع فى مسرحية " حكاية من وادى الملح " لمهران السـيد صراعـاً صـاعداً ، ضَمّ الصراعَ المادى والفكرى والنفسى ، فيعكس لنا المؤلفُ طبيعـةَ الواقـع المعـاش فـى ذلـك الوقت ، ومعاناة الناس من القهر والفقر ، وافتقادهم للعدل والحرية والأمن .

بيبى : [إلى بتاح]

هل تعلم كيف تسير أمورُ الناس

بهذا البلد العريان من الأمن ؟

المزدحم الجدران

بنقوش الحرية ، والعدل

ولماذا تنشق الأرض عن المخفر .. تلو المخفر ؟

ولماذا نُتبع أو نُستجوب ؟

ولماذا يُشتم متهمُ أو يُضرب ؟

ولماذا ... يؤخد أغلب مَنّ يؤخد بالظن ؟!

ولماذا .. ولماذا .. ولماذا ..؟! (٢)

وتحت ضغط الظلم والقهر انتشر مـرضُ الخـوفِ بيـن النـاس وأصبحـت سـمتُهم هـى الخنـوع والخضوع

تنن : ......

.. أمّا العامة ..

فلها أربابُ تحميها .. مِن حَدّ السيف

ولها آلهة تشفيها ..

---

١) بيسان والأبواب السبعة ، ص ١١٧ .
٢) حكاية من وادى الملح ، ص ١٩ .

من هذى الأمراض المنتشرة فى

الأبدان .. وأولُّها الخوف (١)

ولكن " أخنوم " تمرّد على هذا الواقع ورفض الظلم حتى أقلق السلطة إذ رأت فى هذا الأخنوم إرهاصياً ونذيراً بالثورة والتمرّد ، وهذا ما عَبّر عنه " جحوتى " – الذى استولى على حمير " أخنوم " المحمّلة بالخيرات ، وأودعَه السجن – إزاء تمرُّد " أخنوم " ، وذلك فى حوار نفسى رائع ، يُعبر عن مدى قلقه واضطرابه فى ص ٢٦ ، من المسرحية ، والمذكور فى ص ١٤ ، ١٥ من فصل الحوار فى هذه الرسالة .

أما الحاشية فيرونه صرصوراً لا يستحق كلّ هذا الاهتمام ، وأَوْلى به أن يُودع بجوف السرداب المظلم حتى ييأس ، ويتشاور " جحوتى " مع حاشيته فى أمر هذا الفلاح ، ويظهر لجوء السلطة إلى شتّى الحيل للحفاظ على مكانتها ومصالحها .

ياى : ......

باللين إن أجدى وبالتحذير ..

أو فلتطلقوا العنفَ المدمّر (٢)

وتفكر السلطة فى كيفية شَغْل الناس عن قضاياها الهمة ، ولكنّ صوت " أخنوم " يأتى قوياً مطالباً بالعدل ، فيسبب قلقاً واضطرابا لجحوتى .

أخنوم :

ثَبِّت قلبَك فى جنبيك

أقمْ العدلَ .. حواليك

لليوم السابع أرفع صوتى

فلماذا ..

.. لا يصل حَديثُ الحقّ .. إليك

ولماذا

يا سيد تُغلق دونى أذنيك ؟!

جحوتى : [مستفَزا]

ها قد عاد

ها قد عاد

---

١) السابق ، ص ٢١ .

٢) حكاية من وادى الملح ، ص ٣٣ .

لا يهدأ لـيل نهار

حتى كدتُ أجنّ .. وأنهار (١)

ويصر " أخنوم " على الوصول للعدل والحق ، غير مرتجف أو منافق ، فها هـو يـأتى صوتـه ثانية

أخنوم : " الصوت ثانية "

نعم سأشكوك ارتقابًا للعدالة

التى تُناصر الضعيف

لن أُغلق الآن الفما

حتى تعودَ مرغما

إلى طريق الحقّ ، والعدل الإلهى القديم (٢)

وينفى " أخنوم " تهمةَ السّرقة عن نفسه أمام جحوتى الـذى يتهمـه بالسـرقة ، وحيـن يحـاول " جحوتى " إقناع " أخنوم " بأنه يُعاقب الحميرَ بالسجن ؛ لأنها اعتـدتْ علـى الشـعير ، فـهى اللصـوص الحقيقية ، حينئذ ينفى "أخنوم" تهمةَ السرقة عن الحمير بحجة قوية .

الفلاح :

يا سيد هذى الآفاق

يا سيد هذى الآفاق

لا يسرق إلا مَنْ يعرف كيف يدبر

لكن كيف لهذى الدابة .. أن تتآمر .. وتفكر

لا ينهب مالَ الغير .. سوى إنسان

لا يأكلُ حقَّ أخيه الإنسان .. سوى إنسان

لا يرجو عَرَضَ الدنيا ، بالزور وبالبهتان

يا سيد .. إلّا إنسان

لا يطمع فى الضعفاء .. سوى إنسان

" يصمت "

إنسان .. معوج الدّرب

---

١) السابق ، ص ٣٦ .
٢) السابق ، ص ٣٧ .

دجّال ، أو أفّاق

شغلته الدنيا .. عن كلمات الرب

أو فئة تتحصّن خلف مناصبها ،

وتمدّ مخالبَها فى أعين الشعب (١)

ويعلّق " أونى " على قول " أخنوم " تعليقاً ينمّ عن مدى تأثير الكلمات ، وعن الخوف من المتمردين على السلطة

أونى :

"همساً إلى جحوتى"

قد بدأ يحيل الكلماتِ إلى أسياخ حُميت فى النار

فتجهّم أكثر

حتى يركبه الخوفُ وتأتينا ضرباتُ القلب (٢)

ويُعاقب أخنوم بالضرب بالسوط ، والطرد ، ولكن أمام هذا القهر والعنف نرى " أخنوم " صامداً مصراً على الوصول لهدفه " فسوف يصبح كل بعيد قريب ".

بعد ذلك نرى صوت الفلاح يصل إلى " رنسى " سمير الفرعون ، يشكو الظلم والقهر والتعذيب وضياع الحق بأرضه ، ويحاول الأتباعُ تهوينَ الأمر على سمير الفرعون ، والتقليل من شأن هذا الفلاح حتى لا يُعيره اهتماماً ، ويعدونه بتأديب هذا الفلاح ، إلا أن " رنسى" يُزعج لهذا الصوت المتمرد ، إذ لم يتعود غيرّ الإطراء من الفلاحين ، ولكن أخنوم من وجهة نظر رنسى – تعدّى حدودَه ، وعرّض به وبحاشيته ، ولذا يأمر " رنسى " بمؤاخذة " أخنوم " لتهجُّمه على السلطة وتعريضه بها .

وفى مجلس يضم " رنسى " وأفراد حاشيته نرى جحوتى – وكيل أملاك " رنسى " ومغتصب حمير الفلاح – يدفع عن نفسه أىّ خطأ أو ظُلم ارتكبه تجاه الفلاح ، ويدّعى أنه ضاعفَ من عقوبة الفلاح عندما سبّ الفرعونَ وأمام رنسى يعرض الفلاحُ شكواه فى جرأة وشجاعة ، ويحمل " رنسى " الذنبَ والمسئولية عن الظلم الذى لاقاه ويُلاقيه ، ويعرّض بحاشيته الفاسدة التى تثرى على حساب الشعب الفقير ، بل تُذيقه ويلات القهر والفقر ، وتنتهى الجلسة بإدانة الحاشية للفلاح ، وينهال عليه الجنود بالسياط .

وبعد تسع مظالم يرفعها الفلاح لسمير الفرعون خرج الفلاحون عن صمتهم المزمن فارتفعت أصواتهم رافضين الظلم ، فقد بدأ التغيير ، وتحركتّ الجموع لمناصرة " أخنوم " والمطالبة بالحق

---

١) حكاية من وادى الملح ، ص ٥٦

٢) السابق، ص ٥٧ .

والعدل فخضع الفرعونُ لرغبة الجموعُ ، وأفرجَ عن الفلاح وحميره – بحمولتها – وأمر بمحاكمة جحوتى .

نفرو : واليوم ...

تَغلى كلُّ قُرى الأهناس

خرج الفلاحون عن الصَّمتِ المزمن

وارتفعتْ أصواتُ الناس

انفلتتْ عبرَ الأبواب المفتوحة

وتخطّتْ هراوات الحراس

وانعقدتْ فوق الطّرقات

ومساحات الأسواق

...

توت :

فالحقلُ المزروع بأيدى الأحرار

قد أينع واخضرّ

والسَّهر المتواصل قد أثمر(١)

ولم يقتنع أهلُ الوادى بأن الفرعون قد أُعجب بفصاحة الفلاح فتحفَّظ عليه ، ليستمتع ببلاغته الفطرية ، ولكنّهم أدركوا السببَ الحقيقى لإنصاف الفلاح وأمرَ الفرعونَ بمحاكمة " جحوتى " ، وهو التحام الجموع وتعبيرها عن السخط والغضب ضد الظلم والقهر ، مما اضطر الفرعون إلى الخضوع لمطالبهم .

توت :

لكن هل عرف الأخوةُ أسباب

التصريحَ الملكى لذاك الوفد

نفرو / بتاح : لا

توت:

مع إشراقة رع

كلّ صباح ، تنهال على القصر ..

---

١) حكاية من وادى الملح ص ٩٥ ، ٩٦ .

مظالم ورقاع
تحمل سخطَ الفلاحين
والباعة فى الأسواق
وتشير إلى ما يحدث فى كل نواحى
هذا البلد المغلوب على أمره
وتطالب برجوع الفلاح إلى أهله
يدفع فوق طريق العودة .. بحميره
وينادى فى الطرقات
أخنوم الفلاح برئ
ليس بلصّ أو سارق
وبأن تُعقد محكمةُ للسارق (١)

فقد خرج المؤلف بالفلاح من " التاريخ الفرعونى إلى (النص)الذى بين أيدينا ، فالحاكم لا يعجب من فصاحته لكنه يخشى موقفه الجرئ (صياحه – ثوريته) فلا يملك غير إعادة حقه إليه . وقد كان هذا هو الخط الرئيسى فى الرواية ، أن يغضب ، ويسلّمه غضبُه إلى مخاطبة الناس ، وإيقاظ الوعى داخلهم على الحاكم ، هو الطريق الذى أدى به إلى الحصول على حقه ، لم تكن فصاحة الفلاح إذن ، وإنما إرغام الحاكم وإثناءه عن موقف الظلم " (٢) فالمؤلف يريد بذلك أن يذكّرَ " الناس بأن الطاقات الثورية كامنة فيهم منذ أجدادهم الأولين . ولا يبقى إلا أن يقفوا صفوفاً للحصول على حقوقهم أمام أى ظالم " (٣) .

وكما أشار المؤلف إلى قوة الجموع وقدرتها على التغيير فى مسرحية " حكاية من وادى الملح" أشار إلى قوة الجموع وقدرتها على تحقيق النصر ، ودَحْر الظالم فى مسرحية " الحربة والسهم " أيضاً

حوتب : والشعب لديه القدرة ، أن يصنعَ ما فوق تصوّرنا من إعجاز .
مادُمْنا لا نتشدق ، أو نتكلّم بالألغاز (٤)

يقول مهران السيد : " ...أنا جعلت حورس يستمد قوتّه من الناس أو الجماهير الموجودة فى ذلك الوقت ، ومِن هنا انتصر على الشر " (٥) فانتصر حورس بقوة الجموع ، وليس بقوة فوقية ، أو

---
١) حكاية من وادى الملح ، ص ٩٩ .
٢) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٣٠٨ .
٣) الأسس النفسية ، ص ٢١٢ ، والكلام لمؤلف المسرحية مهران السيد .
٤) الحربة والسهم ، ص ٢٤ .
٥) الأسس النفسية ، ص ٢٢٣ .

قوة الآلهة كما تقول الأسطورة ، ولكننا فى المسرحية لا نرى إلا طرفاً واحداً من أطراف الصراع ، وهو طرف الشعب المقهور الذى يلتف حول " حورس " لينتقم من القوة المعتدية ، وذلك بالثورة عليه والإطاحة به ، يسبق ذلك التخطيط المحكم والدقيق لهذه الثورة ، أما الطرف الثانى – طرف القوة المعتدية – فلم نَرَه ، وإنما نعرف مدى الظلم والقهر الذى تمارسه السلطة من خلال حديث الشعب عن بطش السلطة ومدى قهرها للشعب ، أو من خلال حديث الجموع عن سوء حالهم .

– وتعد مسرحية " حمزة العرب " لأبى سنة من أحسن المسرحيات تصويراً وتجسيدًا للصراع فكان الصراع صراعاً دراميا يتم عن طريق الفعل والحركة والحوار ، وابتعد عن السرد ، كما تعتبر أكثر المسرحيات تصويراً للصراع النفسى – ببراعة – فقد صوّر الصراع النفسى للشخصيات فى أحدَ عشرَ مونولوجاً ، ولم يلحق الصراعَ سكونٌ أو ثباتٌ ، وجَسّدت الصراعَ الحسى خير تجسيد .

– وقد تناولت ثلاث مسرحيات " إخناتون " كموضوع لها ، وهى مسرحية " آخر أيام إخناتون " لمهدى بندق ، و " إخناتون " لأحمد سويلم " وإخناتون ملك التوحيد " لشوقى خميس ، وإخناتون فى المسرحيات الثلاث يدعو إلى التوحيد .

فى مسرحية " آخر أيام إخناتون " تفشل دعوة إخناتون للتوحيد ، لعدم تقبُّل الشعب لها ، ويعرف إخناتون أن دعوته لم تجد قبولاً عند الناس ، مما يُسبب له حزناً شديداً .

نفرتيتى : تبدو غيرَ سعيد بنتائج رحلتك الميمونة

إخناتون :

كنتُ أظنّ التوحيدَ لدينى

سيفتح للناس جميعاً بواباتِ تحررهم

لكن مازال الناسُ هم الناس

لا فرقَ لديهم بين عبادة آمون وبين عبادة آتون (١)

أما سبب رفض الناس لدعوة إخناتون فهو أنها ليس لها من صلة بحياة الناس ، فما الذى فعله إخناتون غير استبدال الكهنة بكهنة آخرين ، كما نعرف من خلال هذا الحوار بين " ميريت " – ابنة إخناتون – و " شى "

ميريت :

لنسلّم بمعاناتك فى ظِلّ عبادة آمون

فلماذا لم تأتِ إلى إخناتون يردّ إليك الشرفَ المسلوب ؟!

---

١) آخر أيام إخناتون ، ص ٤٤ .

شي :

شرفي محفوظ في داخل نفسي

أما إخناتون فمازاد عن استبدال الكهنة بالكهنة

ـ ميريت : أتُمارى فى أنّ أبى جاء إليكم بالفكر الصائب ؟!

شي : (بازدراء) ما قيمة فكرٍ ليس له من صلة بحياة الناس ؟

ميريت :

(غاضبة) إن كان كذلك رأيك فى إخناتون

فلماذا تطلب أن تلقاه ؟!

شي : أعطيه الفرصةَ .. كي يصنع شيئاً عملياً للشعب (١)

كما نفهم عدم تقبل الناس لدعوة إخناتون أيضاً من خلال حوار " توتياء " و " نفرتيتي " ص ٧٢ .

وتفكر الحاشية فى الإطاحة بإخناتون الذى يرونه غيرَ صالح للحُكم ، فهم يريدون تأديب المنشقين فى أسيا ، ولكنه يرفض ، وإذا انتقلنا إلى مكان اجتماع الحاشية (مقر قيادة حورمحب) نجد صراعاً بين أفراد الحاشية أيضاً (قادة الانقلاب العسكرى) وصل إلى درجة استلال بعضهم للسيوف فهناك مَنْ يرى قتل الفرعون، وهناك مَنْ يرى عزلَه فقط وتولية ابنه العرشَ مكانه .

وتقوم الثورة على الفرعون ، فقد أثار كاهن آمون الغوغاء حتى قتلوا عشرات من أنصار إخناتون ، وتزداد ألسنة النار علوّا ويزداد عدد الذين سقطوا تحت ضربات السيوف ، وارتفع الصراخ والأنين ، وتريد الغوغاء أن تسحل إخناتون ، ولكن يقوم " حور محب " بتهريب إخناتون ، ويترك له عربتَه الحربية ، تنقله هو وزوجتَه ورفيقَه " ديب " إلى حيث يشاء .

ويدور صراع أيضاً بين " ميريت " و " شي " – وهما حبيبان – ولكن عندما تُخيّر بين القتل وبين العرشِ تختار العرشَ ، وتضحّى بحبها لشي ، بل تطعنه بالخنجر حتى لا يكون عقبةً فى طريقها.

ومن هنا فإن عدم إيمان الشعب بدعوة إخناتون كان سبب فشلها ،"فإذا كان أى مشروع قومى أو مدنى لا يتحقق لمجرد توافر الشرط الذاتى (وجود مشروع ووجود مؤمن بضرورته) وإنما لابد من توافر الشرط الموضوعى أيضاً (إيمان الناس أنفسهم بأهميته والتفافهم حوله وعملهم على تجسيده) فإن مشروع إخناتون التوحيدى قد فشل لغياب الشرط الموضوعى " (٢) .

---

١) السابق ، ص ٥٦ .

٢) د. أبو الحسن سلام : مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، طـ مؤسسة حورس / الاسكندرية١٩٩٩ م ، ص ٢١٣ .

فالتناقض بين " حلم إخناتون وواقع الناس فى بلد هو يحكمه ، والتناقض بينه وبين " نفرتيتى" وبينه وبين الكهنة ، وبينه وبين قادة الجيش ، يؤكد غياب الشرط الموضوعى لتحقيق حُلمه الذى مازاد عن تغيير إله بإله أو اختصار الآلهة فى إله واحد " (١) ، ويلاحظ أن الصراع كان بين " إخناتون " وحاشيته ولم تظهر " الكهنة " كطرف فى الصراع ، وجاء الصراع فى هذه المسرحية صراعاً دراميا قويا تجسّد بالفعل والحوار ، صراعًا صاعدًالم ينتابه سكون أو وثب .

— أما الصراع فى " إخناتون " لأحمد سويلم فقد كان بين " إخناتون " وبين كهنة " آمون " ، فمنذ بداية حكم إخناتون وجلوسه فوق العرش يرفض الخضوع لكهنة آمون ، لأنهم يجعلون من الدين تجارة ، إذ يتسترون وراءه لجمع الإتاوات ، وتحقيق المصالح والرغبات الخاصة ، مما يؤدى إلى فقر وقهر الشعب .

الراوى :

نظر الفرعونُ إلى الوادى
فرأى عجباً
آلهةً تتحكّم فى أقدارِ الناس
كُهاناً تجاراً بالدين
إتاوات .. ظلماً .. أحكاماً فوق الطاقة (٢)

ويرفض إخناتون تعدُّد الآلهة ، ويُعلن وحدةَ آلهة الوادى جميعاً فى إله واحد هو " آتون " ، ويسمى نفسه إخناتون — كان يسمى امنحوتب الرابع — ومعنى إخناتون المُخلص أو المقيّدلآتون ، وهنا يتأكد الكهنةُ أنه سيكون حجرَ عَثْرة فى طريقهم ، وتحاول الأم أن تُثنيه عن قراره — لعلمِها بقوة الكهنة — ولكن دون جدوى ، أما زوجته " نفرتيتى " فتقف بجانبه تؤيده وتؤازره .

إخناتون :

إنّى قررتُ .. ولا رجعةَ لى
آتون .. إلهُ الوادى وحدَه ..
وسيحمينى مِنْ كهنة آمون ورَع وأوزوريس ..
أنا أعرفُ يا أمّاه لماذا يقفُ الكهنةُ منّى موقفَهم
الكهنةُ يا أمّاه .. سعداءُ بالآلهة العِدّة ..
فلكل إلهُ سلطانه .. ومعابدُه .. وإتاواته ..
الكهنةُ يتخذون الدينَ طقوساً وتجارة .. (٣)

---

١) السابق ، ص ٢١٤ .
٢) إخناتون ، ص ٢٠ .
٣) السابق ، ص ٣٠ .

ويقرر أنه لن يتخلى عن قراره وسيكون لكهنة آمون بالمرصاد ، ويجتمع الكهنة للتآمر ضد إخناتون ، ويتفقون علّى محاكمة إخناتون وإعلان إلحاده للشعب وولايات الشرق ؛ لأنه تسبب في امتناع الناس عن دفع إتاوات المعبد ، ويعقدون العزم على محاربته بشتّى الطرق ، بالمال والسلطان والمكيدة وشراء الذمم ، فقد أغروا الشعبَ بالأموال لينفّروه من إخناتون ، واستقطبوا خاصته وأعوانه مثل " آى " و " حور " فاتفقوا على محاكمته غيابياً وادّعوا أنه أتى بإله من وحى خياله ، وأعلنوا إلحادَه ، وعقابَه وهو القتل .

ويقف الجميع ضد إخناتون ، الكهنة و " آى " و " حور " اللذين استقطبتهما الكهنةُ ، وأظهروا إخلاصهما لهم ، وعدم ولائهما لإخناتون ، فعمل " آى " على استقطاب الشعب وتجنيده ضد إخناتون ، وذلك بإغرائه بالمال ، كما يعلن " حور " أنه يمتلك ورقةً موقّعة من نواب الشعب وقوداه يطلبون فيها من إخناتون أن يترك دينَ الآباء لأهل الدين ، ويتفرغ للحكم .

وينتاب بعض الشخصيات الصراع النفسى مثل " أى " الذى يفكر فى الجلوس على العرش ، وكيفية الوصول إلى ذلك.

ويعرف " إخناتون " ما يدبره الكهنةُ له وأنّ " آى " يتآمر ضده مع كهنة آمون ، ويقوم إخناتون بمواجهة " أى " وتتأكد له خيانته ، ويعرف أيضاً أنّ فى القصر إناساً يعملون لصالح كهنة آمون ، وفى ذات الوقت يسمع أصواتا بالخارج تنادى بسقوط إخناتون وحياة القائد " آى " فيقوم بتبديل حُراسَ القصر ، وتبديل القادة أيضاً ، ويعلن أنه سيُلقّن الكهنةَ درساً لن ينسوه .

ولكنه يُعلن نزولَه عن العرش بعد ما دخل الكهنةُ القصرَ ومعهم " حور محب " ويخبره " حور " أنه يحمل شيئاً من رغبات الشعب ، ويخرج ورقة يقرأها " رعموسى " ، وفيها مطالب الشعب، وهى تنحية " إخناتون " عن السلطة وتنصيب القائد " آى " فالشعبُ يريد المالَ ، والشعب يريد القوةَ ، ويريدُ الحكمَ الكامل ويريد العودةَ للآلهة الأولى.

ويردّ إخناتون على هذه المطالب – التى تحمل فى مضمونها اتهاماً له – رداً قوياً مفنّداً إياها ، ومواجهاً كهنة " آمون " بتزْييفهم لمقاصده ومبادئه عند الناس حتى أصبحوا لا يفهمون الحقيقة بسبب خيانة الكهنة واتباعهم من ذوى المصالح الخاصة .

إخناتون :

أمّا حُكمى يا سادة
فأنا أعلنُه الآن على مسمعِكم
(صمت تام)
إنّى لا أُعفى كهنةَ آمون من التهمة

لا أعفى آى

لا أعفى حور .. صديقى

لا أعفى غيرَ الشعب الطيب

فأنا أعرفُ أهلى وأصالتهم ..

لكنّى أشهدُ ربى آتون

أنّى أصدرُ حُكمى فى مرضاته ..

(همهمة)

أعلن باسم الشعب وباسم الفرعون .. وباسم إلهى آتون

أنّى قررتُ نزولى عن عرش الدولة

بإرادة إخناتون الفرعون ..

لا بإرادة كهنة آمون .. أو الخونة (١)

ويترك إخناتون المسرح ، وينزل إلى صفوف المشاهدين ، ليبحثَ عن أرض أخرى صالحة لتلقّى كلماته ودعوته ، تاركاً للشعب محاسبةَ الكهنة بعد أن كشف له زيفهم وخيانتهم ، ويعلن التمسكَ بدعوته ، دعوة التوحيد والعدل ، وتظل النهاية مفتوحة فالشاعر أحمد سويلم " ببصيرته الفنية ترك أفق التخيل أمامنا فسيحاً ليشكّل كلٌ منّا مصيرَ إخناتون " (٢) .

ونلاحظ فى هذه المسرحية أن الكهنة والخونة خدعوا الشعبَ وجنّدوه ضد إخناتون لعلمِهم بقوة الجموع – أو الشعب – فى ترجيح إحدى دفّتَى الصراع على الأخرى ، ولذا تقول " تى " لإخناتون بعد قراره بالنزول عن العرش .

تـــى :

لا يا ولدى

لن يرضى الشعبُ بهذا أبداً .. لو عرفَ حقيقةَ ما يحدث (٣)

والصراع فى هذه المسرحية كان صاعداً متدرجاً لا تلحقه سكناتٌ أو وثباتٌ ، ولوحظ فى مسرحية "إخناتون" لأحمد سويلم ، ومسرحية " آخر أيام إخناتون " لمهدى بندق ، لوحظ كثرة الانتقال أى التحول من حال إلى حال ومن موقف إلى موقف .

١) إخناتون ، ص ٩٨ .
٢) مجلة الشعر ، العدد ٢٨ أكتوبر ١٩٨٢م ، د. صابر عبد الدايم : الرؤية والفن .. فى مسرحية إخناتون .
٣) إخناتون ، ص ٩٩.

— أما فى مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " لشوقى خميس فيبدأ الصراع بين الكهنة وبين " إخناتون قبل أن يجلس فوق كرسى العرش ، فيرفض الخضوع لكهنة آمون ، ويؤلب عليهم العامة فيمتنعوا عن تقديم القرابين، مما سبب خوفاً وقلقاً للكهنة .

أما بعد أن يتولى شئون الحكم ويجلس فوق كرسى العرش نراه يصدر أمراً ملكياً ضد كهنة آمون ، ويعلن أن كهنة آمون على الباطل ، وأن عبادة آمون باطلة ، وتحاول أمُّه أن تُثنيه عن قراره – مثل " تى " فى إخناتون " أحمد سويلم – ولكن دون جدوى ، مع علم الأم أن كهنة آمون على الباطل .

وعلى طرف الصراع الآخر نعرف أن كهنة آمون أثاروا شعبَّ طيبة ضد إخناتون – مثلما حدث فى إخناتون " أحمد سويلم – واشتروا ضمائرهم بالخداع أو الإغراء أو التهديد ، إلا أننا لم نر كهنةَ آمون وهم يخطّطون ويدبّرون للقضاء على إخناتون ، أو الانتصار عليه ، وإنما نعرف ذلك عن طريق السرد من " تى " وهذا يعيب الصراع فى المسرح ، إذ أن السرد ليس وسيلة الصراع فى المسرح .

تــى :

كهنة آمون أثاروا طيبةَ ضدك
ولهم أيضاً فى كل مكان أتباع
هم يمتلكون القدرة
لشراء ضمائر كلّ الناس
بخداع أو إغراء أو تهديد
أَوَ لا تشعر أن الأعداء
تحاصرُك الآن
أَوَ لا تدرى ؟ (١)

ولذا فالطرف الثانى من طرفى الصراع – أى الكهنة – مستتر أو مختفٍ ولم يظهر فى مواقف صراع مع إخناتون ، حتى الموقف الوحيد الذى تحاور فيه الكاهن مع إخناتون كان موقفاً قصيراً جداً لا يصوّر صراعاً بعد ذلك يقرر إخناتون تركَ مدينة طيبة ، ويؤسس مدينة أخرى هى مدينة " أخيتاتون " التى تضم أنصاره وأتباعه ،ويدعو فيها للدين الجديد القائم على التوحيد ويصدر أمراً ملكياً بإلغاء عبادة آمون ، ومصادرة أموال الكهنة ، ويرى " إخناتون " شوقى خميس – كما يرى "إخناتون " أحمد سويلم – أن الدّين تحوّلَ إلى تجارة لدى كهنة آمون فابتعدوا عن العدل والحكمة

---

١) السابق ، ص ٤٨ .

إخناتون :

آمون تحوّل فى أفعال الكهنة
عن ميزان العدل
وعن معنى الحكمة والعلم
أصبح صنمًا يتجر به تُجّارٌ فى أردية الكهنة
يعتصرون باسمه
دمَ كُلِّ المخلوقات الحيّة
وسأصدرُ قبل رحيلي
أمراً ملكياً يُلغى فى الحال عبادةَ آمون
ويصادرُ أموالَ الكهنة (١)

وفجأة يثب الصراع لنرى " أحد فرسان كهنة آمون متلصصاً يحمل خنجراً ، وينقض على إخناتون الذى يعطيه ظهرَه ، ويظهر فجأة رئيس حرس إخناتون ، ويسبق القاتلَ ويشل يدَه الممتدة إلى إخناتون بالخنجر ، ويطعنه بالأخرى ثم يرفع يده كى يعاود الطعن (٢) ، ولكن إخناتون يمنع رئيسَ حرسِهِ من طعنِ القاتل الذى يندم على هذا الصنيع بعد أن تبين عظمة شخصية إخناتون ، ويموت هذا الفارس متأثراً بطعنة رئيس حرس إخناتون، فهذه وثبة لم يمهّد لها حتى تأتى تدريجياً كما هى خصائص الصراع الجيد ، ثم يعود الصراع بعدها إلى السكون مرة أخرى .

وتخبر " تى " إخناتون " مرة أخرى – بالسرد أيضاً – بمكائد كهنة آمون ، فقد أغرَوا شعبَ أخيتاتون بالهجرة إلى المدن الأخرى ، هذا بالإضافة إلى إعلان ولايات المملكة المصرية للعصيان وشقّها عصا الطاعة ، واتحاد قواد الجيش المصرى مع كهنة آمون (مثلما حدث فى " إخناتون " أحمد سويلم) .

وفى وثبة أخرى يستقطب كاهنُ آمون " بك " المثال عن طريق التهديد ، دون أن نرى صراعاً بينهما ودون استغلال للموقف أو تفجير لطاقة الصراع ، دون أن نرى مجاهدةً من " بك " للكاهن ودون أن نرى جُهداً من الكاهن فى استقطاب المثال .

وتحاول " نفرتيتى " أن تجعل إخناتون يقف موقفاً إيجابياً مع أعدائه الذين لا يقرّ لهم قرار إلّا بالقضاء عليه ، ولكنه يُصِرُّ على عدم القتال ، فهو رجل سَلامٍ يكره أن تسيل الدماءُ فى الحروب الحمقاء .

١) السابق ، ص ٥٠ .
٢) السابق ، ص ٧٠ .

وفى وثبة أخرى تُنهى الصراع نعرف أن كهنة آمون أرسلوا كاهناً يتستر فى مهنة طبيب ليقتل إخناتون بالسُّم – وإنْ كان فى الظاهر أتى لعلاجه – ولكنّ هذا الموقف لم يُستغل دراميا فهذا الكاهن الذى أتى لقتل إخناتون لم ينطق كلمة واحدة ، ولم يحاول إخناتون مقاومتَه .

وكان يمكن استغلال هذا الموقف ليصل بالصراع إلى قمته ، الصراع بين الخير والشر ، بين الموت والحياة ، بين الظلم والعدل ، بين الحب والحرب ، خاصة وأنه فى هذا الموقف سيقضى أحدُ الطرفين على الآخر ، ولكن إخناتون يطلب إبريق السم من الكاهن ليشرب ما به – وهو يعلم أنه مقتول بذلك – نظير أن يترك الصبى – الذى يحفظ نشيد إخناتون – الذى رآه الكاهن فى حجرة إخناتون فأمسك به ، وهنا أيضاً كان يمكن تفجير صراع آخر يُذكيه وجودُ الصبى الذى كان يمكنُه الاعتراض على شرب إخناتون للسم أو مقاومة الكاهن .

فهذا الموقف رغم أنه موقف قتل وقضاء لأحد الطرفين على الآخر إلا أنه ساكن لا حركة فيه يقول إخناتون (للكاهن) :

اتركْه وناولنى إبريق السُّم

اقصد إبريقَ دوائك

هل تفهمُنى يا كاهنَ آمون ؟

أنا أشربُ ما فى هذا الإبريق

بمقابل أن تتركَه يرحل (١)

فجاء الصراع فى هذه المسرحية ساكناً ، وفيه وثبات أحياناً ، ولم تفجّر طاقة الصراع فى هذه المسرحية، كما خلتْ المسرحية من الصراع النفسى والصراع الفكرى .

****

وقد تناولت ثلاث مسرحيات أخرى شخصية " المتنبى " كموضوع لها ، وهى مسرحية " محاكمة المتنبى " لأنس داود ، و " المتنبى فوق حد السيف " لمحمد عبد العزيز شنب ، و " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب .

فى مسرحية " محاكمة المتنبى " يدور الصراع بين السلطان " كافور " والمتنبى " حول قصيدة قالها المتنبى ، فَهِمَ كافورُ منها أن الشاعرَ يُحرّض الناسَ على قتله ، وتدافع الأميرة عن هذا الشاعر ، التى تدخل فى صراع هى الأخرى مع كافور ، وها هى القصيدة التى قالها " المتنبى " .

المتنبى :

إذا رأيتموا

---

١) إخناتون ملك التوحيد ، ص ١١٩.

الفقر يسعى في دروب هذه المدينة

فلتقتلوا كافور

إذا رأيتموا

الظلم . والفساد ، والعفونة

فلتقتلوا كافور

إذا رأيتموا

ظلال رومي بهذه المدينة

فلتقتلوا كافور (١)

وتعقد محاكمة للمتنبى وفى أثناء المحاكمة يوضح المتنبى هدفَه من هذا الشعر ، ويسأل كافورا هل ينوى نشر الفقر وتعميم الظلم ، وهل ينوى التسليم لأعداء المسلمين ، وفتح حدود المدينة للروم ، ولا يجيب السلطان ، ولكن القضاة تجيب بالنفى ، فيتجه المتنبى للجمهور ثانية

المتنبى : ...

معنى شعرى

لا تقتلوا كافور ..

إن رد أعداء البلاد عن حدودنا المصونة

وإن أشاع العدل والسكينة

فإن رأيتموا

الفقر يسعى في دروب هذه المدينة

فلتقتلوا كافور (٢)

وبعد المداولة يحكم القضاة على المتنبى بالبراءة ، ويرونه رجلاً ينصح السلطان ويدعوه للعدل والإحسان ولسَدّ الثغرة فيما بُيّتَ للدين ، والأوطان من غدر بالذمم وشن للعدوان " (٣) ويستندون إلى ما جاء فى خطبة الصديق أبى بكر " أطيعونى ما أطعت الله فيكم فإن رأيتم فىَّ اعوجاجاً فقومونى " ، وتَسْعد الأميرةُ لهذه البراءة ، ولكن السلطان يأمر السياف بقتل المتنبى وتمزيق جسده فى أى مكان يجده ، ويظل الصراع قائماً ، ويأتى صوت الأميرة من بعيد ليؤكد مغزى هذه المسرحية ، وهو سريان فاعلية الشعر ، وتأثيره فى مجابهة الظلم والفقر حتى وإن مات الشاعر .

---

١) محاكمة المتنبى ، ص ١٥١ (الأعمال الكاملة) .
٢) السابق ، ص ١٥٢ .
٣) السابق ، ص ١٥٧ .

يقول الصوت :

لكنّك تنسى يا كافور

إن أنت قتلت الشاعر

أنك أعجز عن قتل الشعر

مأساة الطاغية " الشعر "

وليس الشعراء (١)

فى هذه المسرحية اتسم الصراع بالوثب الكثير ، وقد رأينا ذلك – مثلاً – فى المشهد الأول ، فى حوار كافور والأميرة ، فنراه يتغزل فى زوجته الأميرة غزلاً عفيفاً رقيقاً يخرج منه إلى غزل حسى ، يتحسس يدها ، وينظر فى عينيها ، ثم فجأة يترك يدها ، ويقف مبتعداً عنها محوّلاً دفةَ الحوار من الغزل إلى الحديث عن العراف، وما قاله عن طالعِه الحزين ، فافتقد الصراع التدرُّج بمشاعر القارئ أو المتفرج ، ومثل ذلك كثير فى المسرحية.

وكذلك هناك بعض المواقف التى أدّت إلى تعطيل الخط الدرامى ، ومنها خطابية المتنبى ص ١٤٦ ، وموقف استدعاء الفيلسوف ، وقد خَلَتْ المسرحية من الصراع النفسى .

– أما الصراع فى مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " فهو صراع متدرج سواء أكان رئيسياً أم فرعياً ، فيه تصارع المتنبى مع أكثر من طرف ، ولكنها جميعاً تمثل جبهة واحدة .

فبعد أن تعرّفت الملكةُ على المتنبى – الغريب عن مملكة الشمس – وأعجبت به منحته قصراً وعشرة آلاف فدان ، وأحبته الأميرة – بنت الملكة – وترفض الزواج من ابن عمها الذى يحبها وتتزوج الأميرة بالمتنبى.

ويبدأ الصراع بين المتنبى والأميرة ، حين علمت أن المتنبى وَعَدَ بعدم قصّ شَعْرِ أىّ بنت تقع فى الأرض المملوكة له ، وهذا بالطبع يسبب خسارة للمملكة ، لأنها تكوّن ثروات كبيرة من هذا الشّعر ، إذ تقوم المملكة بقصّ شعر البنات حين يطول وتصدّره للمالك الأخرى – باستثناء بنات العائلة المالكة – وذلك لأن مملكة الشمس مشهورة بجمال شعر إناثها .

وعندما يعود المتنبى إلى القصر وتسأله عن صحة هذا الوعد – فقد عرفته عن طريق أحد أفراد الشعب – يعترف به ولا ينكره ، ويحاول أن يقنعها بأن قص شعر البنات فعل شائن ويجب أن تحتفظ أى أنثى بشعرها مثل الأميرة تماماً .

كما تسأله عن سر غيابه عن القصر فترات طويلة ، وتعلم أنه شغل نفسه بحياة الفقراء المطحونين ، ويريد أن يرفع عنهم القهر الذى يعانونه ، ويحتد الصراع بينهما حين تمتن عليه بأن

---

١) السابق ، ص ١٥٩ .

العائلة المالكة هى صاحبة الفضل فى هذه النعمة التى يسبح فى أمواجها ، وتذكّره بحياة الشقاء التى كان يعيشها قبل أن يأتى إلى مملكة الشمس ، ولكن المتنبى يصفع وجهها ، ويكون هذا بداية احتدام الصراع بينه وبين العائلة المالكة .

ويدور صراع مادى أو حسى بين المتنبى وبين الأمير وبعض فرسان الملكة الذين كانوا يطاردون "زاهر " وعروسَه فى محاولة لقصّ شعر العروس ، وفى هذا الصراع – الذى يدافع فيه المتنبى عن اثنين من أفراد الشعب الفقراء – ينتصر المتنبى على الفرسان والأمير ، ويهم بقتل الأمير ، ولكنه يتركه ، وفى أثناء المعركة كان " زاهر " وعروسه قد تمكّنا من الهرب ، يقول المتنبى للأمير بعد أن بارزه ، وأوقعه على الأرض.

المتنبى :

والآن هل أسكن هذا السيفَ بجسدك .. هل أجعل دمَك
يسيل على هذى الأرض . وبإمكانى أن أشطر جسَمك
نصفين (إلى الراعى) هل أشطرْه نصفين
الراعى : دَعْه لوجه الله ..
المتنبى : لن أعصى لك أمرا ..
الراعى : عفواً .. عفواً
المتنبى :
(وقد وضع سيفَه فى غمده) قُم .. انهضْ .. اكسر
هذا السيف أو دَعْه يموت بغمده .. للسيف رجال
(صائحاً) انهض (١)

ويمتنع الآلاف عن قصّ ضفائر بناتهم ، بتوعية من المتنبى الذى سقاهم " جرعات العدل ونور الحق" كما يقول الأمير ، فأصبح المتنبى فى نظر العائلة المالكة هو السبب فى الخسارة التى لحقت بالمملكة ، لأن محصول الشعر يحقق أكبر عائدللمملكة ، وتقبض الشرطةُ على الآلاف ، وتزجّ بهم فى السجون .

وتتشاور الملكة مع حاشيتها فى أمر المتنبى ، ويستقر الرأى على سجنه ، فيقبض على المتنبى بأمر الملكة ، التى بلغت أقصى درجات الغيظ من المتنبى ، وتأمر بسجنه ، وتزوره الأميرةُ فى السجن، وتنتهى هذه الزيارة – التى اتهمته فيها بالتزييف والخداع وإشعال ثورة البسطاء – بطلب الأميرة للطلاق ، فيطلقها المتنبى ، بعد صراع بينهما أيضاً .

---

١) المتنبى فوق حد السيف ، ص ٧٤ .

ويشتد الصراع فى المسرحية ، إذ يقوم الشعب بمحاصرة القصر أثناء زفاف الأمير والأميرة – التى طلقها المتنبى – ويقتحم الثوارُ القصرَ ، ويدخل الثوارُ فى صراع بالسيف مع قائد الشرطة وأحد الحراس والأمير، يقع قائد الشرطة والحارس على الأرض ويتراجع الأمير ، ويأمر الثوار بالإفراج عن المتنبى ، فيخرج المتنبى من سجنه .

ويذهب المتنبى إلى الراعى ، ولكن يلاحقه ثلاثة فرسان ، يدخلون مع المتنبى فى صراع بالسيف ، ويكاد المتنبى أن ينتصر على الفارس (٣) لولا تدخل الفارس (٤) ويكاد ينتصر عليهما لولا تدخل الفارس (٥) ، ويطعن أحدُهم المتنبى فى كبده فيسقط صريعاً .. مات المتنبى بعد أن قام بدوره فى توعية الشعب حتى ثار على الظلم ، ولذا فإن دمَ المتنبى لم يذهب هباءً ، بل سيصبح سنبلة خضراء – كما قال – ولذا يرى المتنبى أنهم قتلوا أنفسَهم .

المتنبى :

(فى إعياء) دَعْ هذا الدَّمَ يجرى فى الأرضِ فيغدو
سنبلةً خضراء .. تغدو فى كَفِّ الطفل الذابل خبزا

الراعى : (فى هلع) قتلوك .. ؟؟
المتنبى : بل قتلوا أنفسهم ..
الراعى : خونة .. آه لو أعرفهم .. ..
المتنبى أنا .. أعرفهم ..
الراعى : مَنْ هم إذن ؟
المتنبى :

(بضعف شديد) هم شوكُ الأيّام .. وصخور الماضى
المؤلم .. هم حفنة أحجار يرميها القلبُ اليائس من
أنسام المستقبل .. هم .. (يلفظ أنفاسه) (١)

والصراع هنا صراع صاعد متدرج ليس به سكون أو ثبات ، ويُلاحظ أن المتنبى فى هذه المسرحية كان يدافع عن قضيته بالكلمة والسيف ، أما فى مسرحيتى " محاكمة المتنبى " "ومحاكمة الزائر الغريب "فكان يدافع بالكلمة فقط .

فى مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " نرى رجلاً من الزمن الماضى – القرن العاشر – يأتى ليلتقى بأبناء القرن العشرين ، نعرف أنه " المتنبى " اختلف الناس فى استقباله ، فهناك مَنْ يرى وجوبَ سجنه ، وهناك مَنْ يرى وجوب معاملته بالرحمة ، ولكن يهجم نفرٌ من الحشد على المتنبى

---

١) السابق ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

ويكادون يقتلونه ، لولا تدخل امرأة مجهولة فأنقذته من أيديهم ، ويطلب المتنبى أن يحاكموه محاكمة عادلة ، ويُودع فى السجن فترة مع السجناء السياسيين ، ثم يُودع فى زنزانة وحدَه ، ويُفاجأ أن السيدة المجهولة مسجونة فى زنزانة بجواره أيضاً .

ثم يُحاكم فى أكثر من جهة بعد ذلك ، ففى المحكمة الجنائية يحاكم المتنبى هو والسيدة المجهولة المتهمة بالتستر عليه ، ويوجه المدعى العام مجموعةَ تهم للمتنبى يفندها المتنبى بالحجة والمنطق ، ويسأل المدعى العام – فى هذا الصراع الفكرى – المتنبى عن بطاقته الشخصية ، ولكن المتنبى يرد بقوله :

هل كان القرنُ العاشر يعرف فَنَّ التصوير الضوئى

والمتنبى يملك أوراقاً تثبت شخصيتَه

حتى أسلبَه إيّاها وأزوّرها ؟(١)

وخلاصة الأمر أن المحكمة توجه له تهمة انتحال شخصية المتنبى ، وإحداث الفتن ، وغيرها من التهم ، ولكن المتنبى يدفع عن نفسِه هذه التهمَ بالحجة القوية .

ويُحاكم المتنبى فى " البرلمان " محاكمة سياسية أمام نواب الشعب ، بعد أن حوكم جنائياً فى المحكمة الجنائية الممثّلة للسلطة ، فيتهمه ممثلُ الحزب بإحداث الفتنة إيماناً منه بالثورة ، ويتهمه بتحريض الغوغاء .

ممثل الحزب :

شعرك مسعر نار للثورات المجهضة لثورات الحق

ولاستقرار الحكم طوال التاريخ البشرى (٢)

ولكن المتنبى الشخصية الواعية المتفهمة لأعماق الأمر يخبرهم أنه ليس السبب فى إحداث الفتنة ، بل هم اليهود الذين أشعلوا الفتنة فى بلد رسول الله منذ زمن مبكر ، ومازال العالم العربى يصلى لظاها إلى الآن ، ويتهمه ممثل الحزب بأنه كان له دور فى غارات الزنج وإحراق البصرة ، ولكن المتنبى برئ من هذه التهمة ، إذ لم يكن قد ولد بعد ، ثم ينعى عليهم المتنبى تواجد الأمريكان بأرضهم ، وانتهاكهم للمقدسات ، فيأمر ممثل الحزب بتقييد المتنبى وحرقه فيثور المتنبى ، ويتكالب عليه الحرس ، ولكن رئيس البرلمان يأمر بتخلية سبيله ومواصلة الحوار مع النواب ، ويأخذ المتنبى فى إسداء النصح للنواب ، وتوعيتهم بالواقع العربى الممزّق ، وتربّص اليهود بهم ، وخطتهم فى إشعال الحروب بين العرب لإنهاك قواهم ، وينعى على العرب إيداع أموالهم فى المصارف الأجنبية. والمتنبى هنا شخصية واعية ناقدة ترصد الواقع وتفسره وتحذر من عواقبه ، ثم بعد ذلك يعثر على

١) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٦١ .
٢ السابق ، ص ٧٢ .

المتنبى قتيلاً عند آخر نقطة من حدود الدول العربية ، ولكن دمّه لم يذهب هباءً . فها هو الشعب يستعد للثورة لبدء مرحلة جديدة ، وسيقود الشعب هذه الثورة ، فالشعب هو القائد الأوحد ، وهو البطل الأوحد، والحرية للشعب ، والعَالمُ ملكٌ للأحرار ، وتنتهى المسرحية وقد استعد الشعب للثورة – بقَرْع الطبول ووَهْج المشاعل – كثمرة لتوعية المتنبى للشعب ، وبث روح الوطنية والفداء فيهم ، وتعبئتهم لرفض الذل والهوان والتفرقة .

المجموعة :

حتى الحجر .. الشجر .. القمر .. النهر ..
سيشهد أن الحرية للشعب البطل الأوحد
والعالم ملك للأحرار ومَنْ يزرع يحصد
فخذوا الأمر بأيديكم جميعاً
هى أمضى من سيوف المعتدين
وهى أقوى من حصون الظالمين

صوت المتنبى :

دقّتْ الساعةُ وانشقّ القمر
دقّتْ الساعةُ وانشقّ القمر

[يُسدل الستار على قرع الطبول ووهج المشاعل] (١)

والصراع فى هذه المسرحية صراع فكرى صاعد متدرج فى الصعود ، ويتضح أن ترتيب هذه المسرحيات الثلاث من ناحية جودة الصراع سيكون كالتالى مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " ثم "محاكمة الزائر الغريب " ثم مسرحية " محاكمة المتنبى " .

****

هناك بعض المسرحيات التى تركت النهاية مفتوحة ، إذ تركت سؤالاً – أو أسئلة – بلا إجابة ، وهى عشر مسرحيات (حوالى ثلث المسرحيات محل الدراسة) وهى مسرحيات " ريم على الدم " لمهدى بندق " ومحاكمة المتنبى " و " الزمار " لأنس داود ، و " الخديوى " و " دماء على ستار الكعبة " لفاروق جويدة "وشهريار " و " الفارس " و " إخناتون " لأحمد سويلم (جميع مسرحيات أحمد سويلم مفتوحة النهاية) و"الحربة والسهم " لمهران السيد ، و"حمزة العرب " لمحمد إبراهيم أبى سنة .

١) محاكمة الزائر الغريب ، ص ١١٠ ، ١١١ .

وربما تكون هذه النهاية المفتوحة أفعل فى النفس ، فها هو توفيق الحكيم يقول : " ... على أن بعض المسرحيات فى العصور الحديثة قد نحت نحواً آخر . فلم تجعل من النهاية جواباً ، ولم تحدث بها راحة ، بل جعلت من النهاية سؤالا كبيراً يبقى بين جوانح القارئين ، أو المشاهدين ، وليس له من مجيب ، أو جعلت منها وقفة تشيع فى النفس قلقاً ، ولا تحدث شعوراً براحة ، ولا تمس العقدة التى تبقى دائماً بغير حل . ربما كانت هذه النهاية فى بعض الأحيان أفعل فى النفوس " (١)

ويقول رشاد رشدى عن النهاية المفتوحة : " ... فالمسرحية إنما تعرض تجربة إنسانية غنية ، وما من تجربة إنسانية تنتهى أبداً .. إن كل تجربة إنما هى فى الحقيقة خطوة إلى تجربة أخرى .. فأين النهاية ؟ " (٢)

ويقول أحمد سويلم عن النهاية المفتوحة فى مسرحيته " إخناتون " : " ... فى إخناتون انتهت المسرحية بأنى قلت : إن هذا الرجل يعبّر عن وجه مصر الذى يمكن أن يعيش ألف سنة .. كيف أعبر عن ذلك ؟ لقد ودع المسرح الذى كان قابعاً فيه ليعيش وسط الناس . هذا الحل يقول حقيقة شيئاً يمكن أن يستثمر ، وهذا هو ما جعل الناس يقولون هذا أفضل من أن يموت إخناتون مع أن التاريخ قال أنه مات، وأنه مات مسموماً . السم والقتل والموت سقوط البطل عادى ، وإنما هنا ممكن أسقطه أو أصيبه بطريقة ثانية .. طريقة فتح النهاية بدلاً من إغفالها. لأن فتحها يعطينى فرصة لأن أقول مالا يمكن أن يقال . وتظل النهاية عالقة فى ذهن المتلقى وتثير عنده تساؤلات وتساؤلات " (٣) .

ولم يضع مهدى بندق نهاية حاسمة لمسرحية " ريم على الدم " وعن هذه النهاية يقول د.مصطفى عبد الغنى : " وهذا هو الصراع الذى يترك المؤلف الجماهير للبحث عن سبيل للخروج منه"(٤) وقد انتهت مسرحية " الزمار " والسلطان يفكر ويتأمل فى كلمات الصياد " دفعاً للمتلقى أن يفكر وأن يشارك وأن يعى "(٥) فكأن السلطان يفكر لبدأ مرحلة أخرى أو تجربة أخرى ، وبالفعل تبدأ هذه المرحلة الأخرى بفكر جديد فى مسرحية " الصياد " التى هى امتداد لمسرحية " الزمار ". وفى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " تظل النهاية مفتوحة أيضاً ، لأن الحجاج لم يكن آخر الطغاة ولن يكون ، فالقضية مازالت مستمرة .

الحجاج : سيجئ بعدى ألفُ حجاج جديد ..

سعاد : سيجئ بعدك ألف عدنان جديد .. (٦)

---

١) فن الأدب ، ص ١٥٤ .
٢) فاروق عبد الوهاب : دراسات فى المسرح المصرى ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ ، ص ٢٠٧ .
٣) الأسس النفسية ، ص ٢٠٠ .
٤) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٣٢٢ .
٥) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٢٤ .
٦) دماء على ستار الكعبة ، ص ١٧٨ ، ١٧٩ .

كما جاء شهريار جديد بعد قتل العبد " مسرور " لشـهريار فـي مسـرحية " شـهريار " لأحمـد سويلم فها هو العبد " مسرور " – الذى أصبح سلطانا – يقول :

مسرور :

والآن عليكم أن تختاروا

أقتلُكم أم ترضون بما أحكم

ها أنذا السلطان

(يقهقه)

لن يفترقَ لديكم سلطانٌ ورث العرشَ عن السلطان

وعبدُ ملكَ العرشَ من السلطان

هل يفترق لديكم هذا عن ذاك ؟ (١)

وكذلك تنتهى مسرحية " الحَربة والسهم " بالخروج للثورة ، وتظل النهاية مفتوحة ، لتشير إلى أن الصراع مازال قائماً بين الخير والشر " وإن كان يتخذ أشكالاً مختلفـة مـن زمـان لزمـان .. ومكـان لآخر ، ولسوف تتبدل أسلحته بين فترة وأخرى .. وهكذا إلى ما شاء الله " (٢) .

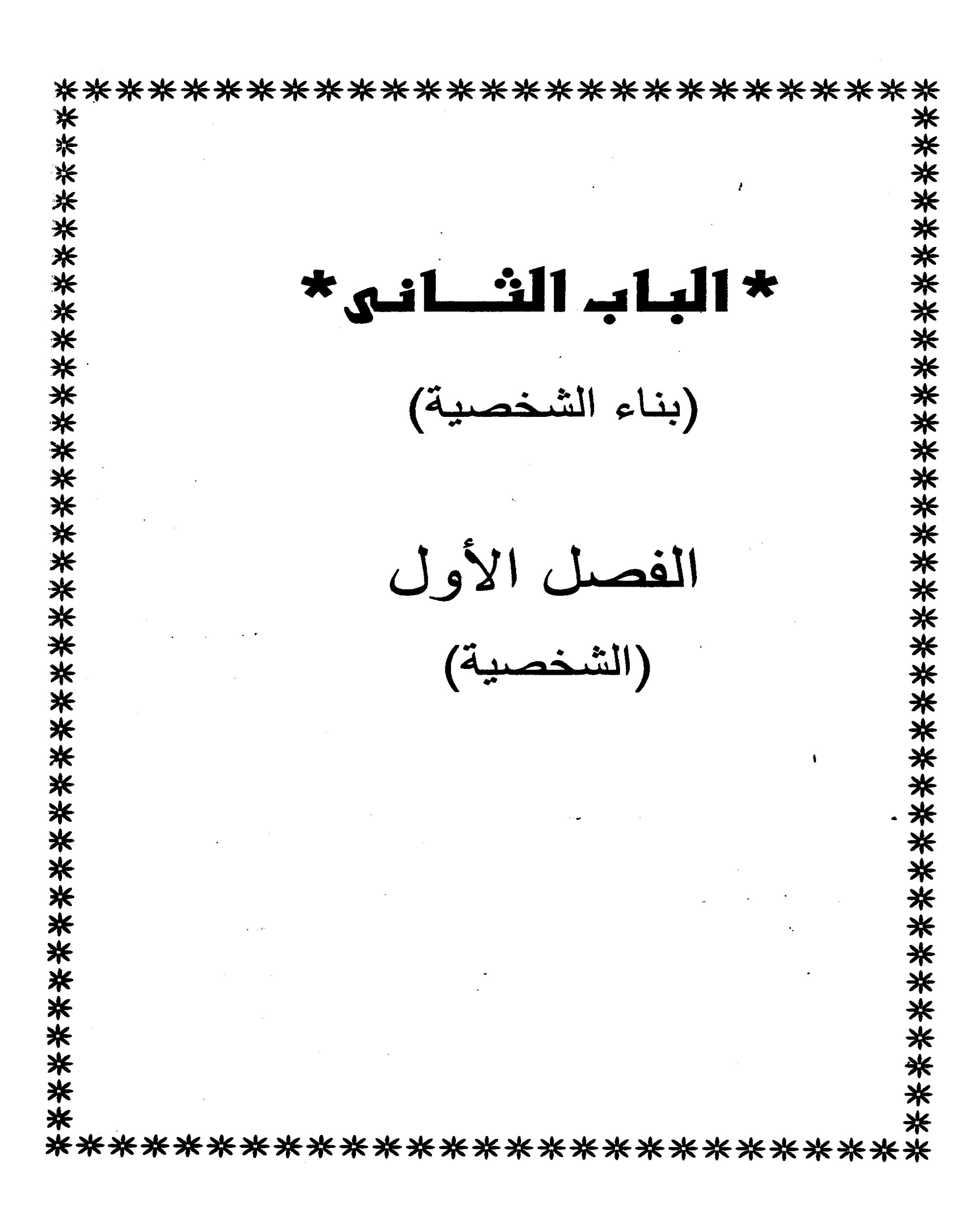
****

وتجدر الإشارة إلى أن " المونولوج " يعكس الصراعَ النفسى داخل الشخصيات ، وقـد تناولنـا ذلك بالتفصيل فى " المونولوج " فى فصل " الحوار " ، ويعتبر بالتالى تصويراً للصراع النفسى .

---

١) شهريار ، ص ١٦٥ .

٢) الحربة والسهم ، ص ١٤٦ " الكلام لمهران السيد "



الباب الثـــانى

(بناء الشخصية)

الفصل الأول

(الشخصية)

يُعرّف (بارت) الشخصية بأنها " نظام كامل وثابت نسبياً من النزعات الجسمية والنفسية الفطرية والمكتسبة ، يميز فرداً بعينه ، ويحدد الأساليب التى يتكيف بها مع البيئة المادية والاجتماعية " (١)

وتتكون الشخصية من مقومات ثلاثة ، وهى :

١ – " الكيان الجسمانى ، ويقوم على الجنس الذى تنتسب إليه الشخصية ، ثم السن والطول والوزن ولون الشعر ولون العينين والجلد والقامة والمظهر والأناقة والصحة وصنوف الشذوذ والوراثة وما إلى ذلك كله مما يتصل بحالة الإنسان العضوية .

٢ – الكيان الاجتماعى ، ويقوم على الطبقة الاجتماعية ، ونوع العمل ، والتعليم والحياة المنزلية والدين والهيئة الاجتماعية التى تعيش فيها الشخصية والنشاط السياسى الذى تمارسه وألوان التسليات والهوايات والقراءات والعادات والإخوان .. الخ

٣ – الكيان النفسى ، وهو ثمرة الكيانين الآخرين ، وأثرهما المشترك هو الذى يحى فينا مطامعنا ويسبب هزائمنا وخيبة آمالنا ويكوّن أمزجتنا وميولنا ومركبات النقص فينا ، ومن هنا كانت نفسيتنا التى تتمم كيانَنا الاجتماعى والجسمانى وتشكّلها " (٢)

" هذه العناصر – المكوّنة للشخصية – تمتزج امتزاجاً تاماً ويفقد كل منها سمته الخاصة ليخرج لنا منها جميعاً (كل) واحد يُعبّر عن نفسه بهذا السلوك أو ذاك ويحتفظ بوحدته التى تميزه عن غيره بفضل الذاكرة وما يختزن فيها من ثقافة وتجارب . والحق أن ذلك الامتزاج دقيق بحيث يصعب التمييز فى الظاهرة النفسية الواحدة بين ما هو حسى وما هو عقلى وما هو مزاجى " (٣) .

" ومن أهم أعمال الكاتب المسرحى أن ينسق شخصياته ، أى أن يحسن توزيع الأدوار على تلك الشخصيات ... بحيث لا يجعل شخصيات المسرحية من نمط واحد أو من عجينة واحدة ، وإلا ركدت المسرحية ولفظت أنفاسها وهى لا تزال فى المهد " (٤)

كما يجب على الكاتب المسرحى أيضاً " أن يخلق أشخاصاً دون أن تقع عليهم نقطة من مداد قلمه تفضح وجوده أو تكشف أن خلف مخلوقاته مؤلفاً ... حديثهم وحدَه فيما بينهم هو الذى يجب أن يخلقهم ...وهذا الحديث بألوانه المختلفة هو الذى يميّز طباع كل منهم عن الآخر ... " (٥) .

والشخصية المسرحية يجب أن تكون شخصية نامية " تتطور وتنمو قليلاً قليلاً ، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع ، فتتكشف للقارئ كلما تقدمت فى القصة ، وتفجوه بما تغنى به من جوانبها

---

١) صلاح حسنى عبد العزيز : محمد عبد المجيد حلمى ، كناقد مسرحى ، ط الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٦ص ٧٢

٢) لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ط مطابع دار الكتاب العربى (د. ت) ص ١٠
٣) محمد حسن ظاظا : مشكلة الشخصية وتكاملها ، نقلا من " محمد عبد المجيد حلمى ، كناقد مسرحى ، ص ٧٤ .
٤) فن كتابة المسرحية ، ص ١٣ .
٥) فن الأدب ، ص ١٤٣ .

وعواطفها الإنسانية المعقدة " (١) فالشخصية النامية " لا نتعرفها دفعة واحدة ، ومنذ اللحظة الأولى ، بل نراها متفاعلة دائماً نتقدم فى معرفتها خطوة فخطوة كلما تقدم الحدث المسرحى وتطوّر " (٢) أما الشخصية البسيطة فهى شخصية تمثل " صفة أو عاطفة واحدة ، وتظل سائدة بها من مبدأ القصة حتى نهايتها . ويعوزها عنصرُ المفاجأة ، إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى" (٣) .

ولندخل إلى عالم شخصيات مهدى بندق فنراها رُسمت رسماً بارعاً ، فقد جاءت – فى معظمها– شخصيات نامية فاعلة ، شخصيات قوية الإرادة (سواء أكانت فاضلة أم شريرة) ، صوّرها الكاتبُ وهى تعمل فأدركنا نحن صفات الشخصية المختلفة ، كما جاءت الشخصيات منسقة ، أدّى كل منها دوراً فعالاً فى المسرحية (سواء أكانت رئيسية أم ثانوية) .

ففى مسرحية " الملك لير " نرى شخصيات نامية فاعلة رسمت بدقة وإتقان ، ولوحظ أن المسرحية تركز على عَمَى البصيرة أو الثقة العمياء لدى بعض الأشخاص مما يؤدى بهم إلى الهلاك .

فالملك " لير " يثق ثقة عمياء فى ابنتيه المخادعتين اللتين زيفتا له الحقيقة ، وحرم ابنته الصغرى من مُلكه وسلطانه لا لشئ غير أنها صادقة ، ولكنه كان أعمى البصيرة فلم يكن يدرك هذه الحقائق .

كذلك خُدع " جلوستر " بحيل ابنه الشرير " أدموند " وظلم ابنه الفاضل " إدجار " ، فما كان من أدموند بعد ذلك إلا أن تنكر لوالده ، وتسبّب فى سَمْل عينيه وشقائه ، كما كان توزيع " لير " لمُلكه وسلطانه على ابنتيه المخادعتين سبباً فى شقائه وهلاكه ، فقد تنكرتا له أيضاً ، وحُرم لير من كل شئ حتى العواطف .

فى البداية " يشكّ الملكُ فى أن القوة أو السلطان الذى عهد به إلى ابنتيه قد أُسئ استعماله . ثم يتحول شكُّه إلى ريبة أقرب إلى اليقين .. ثم تتحول الريبة فتكون يقيناً بالفعل .

وهنا .. نراه ساخطاً غاضباً محنقاً . وبعد هذا نراه ثائراً هائجاً يتميز من الغيظ .. ثم اذا هو يهيم على وجهه مما أصابه من حميا الغضب إنه ينظر فيرى نفسه مجرداً من السلطان .. محقّراً .. ملطخاً بالعار . انه يتمنى لو قتل نفسه . لكن العار والحزن يشتدان ويذهبان برشده حتى يختم الموت على حياته " (٤)

تشبه شخصيةَ " لير " شخصيةُ " جلوستر " من حيث الثقة العمياء ، وعدم التبصُّر بعواقب الأمور . فكلاهما خُدع بكلام الشرير من ابنائه او بناته ، وقسا على الوفىّ المُخلص من أبنائه وظلمه ،

---

١) النقد الأدبى الحديث ، ص ٥٦٢

٢) د. عصام بهى : الشخصية الشريرة فى الأدب المسرحى ص الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١٠٩

٣) النقد الأدبى الحديث ، ص ٥٦٦

٤) فن كتابة المسرحية ، ص ١٦٣

فالملك يقسو على "كورديليا " المخلصة الوفية ، ويُخدع بكلام " جونريل " و " ريجن " الزائف ، و"جلوستر " يقسو على " إدجار " المخلص ويطلب رأسَه بأمر السلطة ويُخدع بكلام " أدموند " الفاسد المنافق ابن الحرام . ويصف جلوستر نفسَه بالعَمَى ، كما وُصف لير بالعمى ، فهناك تشابُه كبير بينهما حتى في الغضب ، وكما سَلّم " لير " قياد أمره لابنتيه الشريرتين ، كذلك سَلّم جلوستر قيادَ أمره لابنه الفاسد أدموند ، يقول بهلول للملك بعد سقوطه فى قاع المهانة بسبب عَمَى بصيرته :

لير : لستُ أصدّق عيني

بهلول : وهل لك عينان ترى بهما يا عَمّى ؟ (١)

كذلك يقول جلوستر بعد أن اكتشف أن ابنه " أدموند " هو الذي تسبب فى سمل عينيه بسبب وقيعة أحدثها بين أبيه (جلوستر) وبين الدوق كورونوول ، فيقول للحارس :

الحارس : كيف وأنتَ الآن بلا عينين

جلوستر : ما حاجةُ وجهي للعينين ولم أبصرْ بهما مِنْ قبل (٢)

وكما أنقذتْ " كورديليا " أباها من قاع المهانة أنقذ إدجار أباه وسانده فى محنته ، وتأكد جلوستر من وفائه وإخلاصه .

أما الشخصيات الشريرة فكانت " جونريل " و" ريجن " و " أدموند " وهى شخصيات رُسمت رسماً بارعاً صوّر مدى الشرّ الكامن داخل هذه الشخصيات ، ومدى الجفاء والقسوة من أجل تحقيق أهدافهم ورغباتهم ومطامعهم .

فالأختان " جونريل " و " ريجن " تتفقان على عدم تدخُّل الملك فى أعمال السلطة ، بل تُجرّدانه من كل ما يتمتع به كمَلك ، فيتجرد من الحرس .. ويُهمل من الخدم ، وتصل به المهانة إلى أن يتعالى عليه الخادم ، ويأمره بالصمت ! .. تقول جونريل للخادم

جونريل :

أهملْه أنت وسائر خدمي

فإذا أغضبَه الإهمال

فليذهب لشقيقتي الأخرى

شيخٌ مأفون ويُصِرُّ على أن يتحكم

قسمًا بحياتي ما الشيخُ الأهبل

---

١) الملك لير ، ص ٦٥ .

٢) الملك لير ، ص ٩٠ .

إلا طفلٌ يجب معاقبتُه
لا تنسى إذن يا أزوالد
أهملَه وأهملْ فرسانَه
تلك الفرصة لن أتركَها تفلت
وسأكتبُ لشقيقتي بذلك حتى تحذو حذوى (١)

أما " ريجن " فتقول له بعد أن ركع بين يديها يستجدى عطفَها وإكرامَها .

ريجن : قِفْ يا أبتاه ودَعْ عنك ألاعيبك (٢)

ويُحرم الملك من المأوى بعد أن كان يملك مملكة مترامية الأطراف !

ولوحظ أن معظم شخصيات مهدى بندق الشريرة شخصيات نسائية ، تخطّط للشر ، وتدمّر كل مَنْ يقف فى طريقها ، فى الملك " لير " نرى " جونريل " و " ريجن " ، وفى السلطانة هند " نرى " هند " و " طريفة"، وفى " غيلان الدمشقى " نرى " جليلة " ، وفى " مقتل هيباشا الجميلة " نرى " ميلانى " وفى "هل أنت الملك تيتى ؟ " نرى " سينو " ، ونرى فى مسرحياته الشخصيات الشريرة من الرجال أيضاً ، ولكنها لم تُدانِ الشخصياتِ الشريرة من النساء ، فالأخيرة أعظم شراً وأكثر إحكاماً وكيداً .

يُعرّف د. إبراهيم حمادة الشخصية الشريرة بأنها : " الشخصية التى تمارس ما ضد المصطلح الخُلقى للمشاهدين ، ويُعرّفها " كادون " بأنها " الشخص الكريه فى قصة، وفى معنى أكثر أهمية وتخصيصاً ، مُحرّك الشرّ أو المخطط له فى مسرحية " (٣)

فى مسرحية " السلطانة هند " نرى " هند " تخطط وتدبر للشر ، وتدعو للقتل ، وتَقتل مِن أجل تحقيق أهدافها ومطامعها ، وهى شخصية نامية فاعلة أحكم الكاتب تصويرها ، قوية الإرادة .

فها هى تُحرّض زوجَها " شيخ المحمودى " على قتل السلطان " فرج " ليصبح هو السلطان ، فتقول لزوجها :

هند :

اسمعْنى وافتحْ أذنيك
تلك مدائننا ،
غاباتٌ لا يحكمُها إلا قانون القوة

---

١) السابق ، ص ٤٣ .
٢) السابق ، ص ٦٨ .
٣) الشخصية الشريرة ، ص ١٠٣ .

لَسْنا غيرَ وحوش تلبس أثواباً

عن نفسي فأنا لا أحترم سوى الوحش الأقوى

هو أفضل بالتأكيد من الوحش الخانع (١)

فيقوم زوجُها بقتل السلطان فرج ، ويصبح هو السلطان ، فقد كان يملك مختوماً سلطانياً بأنه أصبح نائب السلطان ، ويصبح قتل المحمودى للسلطان فرج سراً لا يعرفه أحد ، وعندما يعترف المحمودى أمام صديقه " جلال الدين البلقينى " بأنه قاتلُ السلطان السابق بتحريض من زوجته تأمر هندُ الحارسَ أن يطعن البلقينى الذى عرف السرَّ ، فيقوم الحارسُ بطعن البلقينى ، حينئذ يلتفت مندهشاً.

البلقينى : (يلتفت إليها مندهشا) هند ؟! صدقَ المحمودي إذن ؟!

أنتِ إذن قاتلةُ ابن أخيك ؟!

هند : وسأقتل كلَّ الناس إذا وقفوا فى وجه السلطان (٢)

وتقتل هند الحارس – الذى طعن البلقينى – لتحتفظ بالسر ، فتطعنه بخنجرها فى ظهره ، وتُخبر الحاشيةَ بأن البلقينى والحارسَ اقتتلا ، فقتل كلٌ منهما الآخر ، وقبل ذلك تضرب " شادن " – زوجة ابنها إبراهيم – بالشمعدان على رأسها ، فتسقط وعلى وجهها قناع من دم ويصفُها ابنُها بهذا الوصف

إبراهيم :

أيّة أسرار تجعل وجهَك يا أمى

يبدو مثل النمرة

حين تحدّق فى صَيْد تنوى أن تفترسَه ؟(٣)

وتأمر هندُ بحبس ابنها المريض إبراهيم؛لأنّه صاح فى وجه أبيه بأنه مسئول عما يحدث فى دولته من مصائب ، فينفذ السلطانُ أمرَها .

وتخطط " هند " لقتل زوجها ، لتصبح هى السلطانة ، ولكن فى حين تخطط هند لقتل زوجها كانت "طريفة " – التى تعمل لصالح اليهود – تخطط لقتل هند ، بل لقتل الجميع لتنتهى الدولة ويحتلها اليهود .

فإذا كانت " الشخصية الشريرة أكثر تعقيداً وأشد خطورة فى استخدامها من أى شخصية مسرحية أخرى" فإن مهدى بندق قد أتقن تصوير هذه الشخصية الفاعلة وجعلها " شخصية ذاتَ جاذبية

---

١) السلطانة هند ، ص ٥١
٢) السابق ، ص ٩٠ .
٣) السابق ، ص ٩٩ .

آسرة يخشى من أثرها دائماً – فنياً وخلقياً – على الشخصية الخيّرة . فَمِنْ المنتظر فى رسم هذه الشخصية أن يقيم الكاتبُ توازناً غاية فى الدقة بين جودة رسمها فنياً ، والأثر المنفّر الذى ينبغى أن تتركه فى نفس المتلقى خلقياً " (١) وقد برع مهدى بندق فى إقامة هذا التوازن .

ولشخصية " هند " فى مسرحية " السلطانة هند " نظير فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " وهى شخصية " ميلانى " ولها نظير أيضاً فى مسرحية " غيلان الدمشقى " وهى شخصية " جليلة " وهذا امتداد للشخصية النسائية الشريرة .

فنجد أن " ميلانى " تحب السلطةَ مثل " هند " تماماً ، يقول " ايليا " – اليهودى – عن ميلانى

ايليا : ...

ولأنّا نحكم هذى المرأة

فسنحكمُ نحن العالم عبر جنون السلطة فى دمها

دارت عجلتُنا وستبلغ قمةَ غايتها فى الغد (٢)

ويسأل إبراهيم طريفة فى مسرحية " السلطانة هند " عن سبب تمكُّنها من "هند" التى أهلكت الجميع – حتى أهلكت نفسَها – فيكون الجواب هو حب هند للسلطة .

إبراهيم :

أنتِ تمكّنتِ من السيطرة على أُمّى

حتى هذه الدرجة من درجات الخِسّة

فبأى الأشياء اسطعت ؟

طريفة : (تقهقه) بنداء السلطة يا ولدى (٣)

وذلك لأن طريفة تعلم جيداً أن حُبَّ السلطة هو سبب الهلاك

طريفة : ...

(تصفق جذلة) ها أنذى أنفثُ فى عقدتهم

عقدةَ حُبّ السلطة

حتى يصبح كلُّ حبيب أعدى الأعداء

هيّا يا هند الحسناء

يا سلطانةَ عرشى يا وارثة شبابى

كونى كارثةَ الأهل وقاتلةَ الأبناء (٤)

---

١) الشخصية الشريرة ، ص ١١٢ .
٢) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ١١٠ .
٣) السلطانة هند ، ص ١٢٣ .
٤) السابق ، ص ٦٤ .

وفى حين تريد " هند " لقب السلطانة تريد " ميلانى " لقب الإمبراطورة

الإمبراطور :

ماذا تطلب ميلانى الداهية الحسناء

ميلانى :

لقب الإمبراطورة (١)

وإذا كانت " هند " فكّرت فى قتل زوجها لتصبحَ هى السلطانة فإن " ميلانى " أيضاً فكرت فى الخلاص من الإمبراطور – عشقيها – لتصبح هى الإمبراطورة بعد أن كانت زوجةً للوالى .

ميلانى : (لنفسها)

بدأت رحلتى الآن إلى عرشِك يا بيزنطة

فإذا أصبحتُ شريكةَ هذا الشهوانى الأحمق

أصبح سهلاً أن أتخلّصَ منه وأنفرد أنا بالحكم (٢)

وتخطط " ميلانى " لحرق الجامعة الذى سيؤدى بدوره إلى ضَـرْب ضِلْعَى الدين والعلم ، وتشبه " ميلانى " هنداً أيضاً فى كونها عميلة ليهود القابال .

أورينت : (مصعوقاً) أيهودىّ أنت ؟!

ايليا : كلُّ الناس يهودُ حتى لو لم يعترفوا

أورينت : هذا تفسير لعلاقتك الغامضة بهارون طبيبى

ايليا : وعلاقة هارون الغامضة بميلانى (٣)

وهناك شبه بين المسرحيتين أيضاً فى كـون اليـهود يعتـبرون أنفسَـهم الجنـسَ الأسـمى الأوْلـى بالبقاء ، يقول " ايليا " فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة "

ايليا : ...

فلقد بدأت ثورتُنا وسننجح

عندئذٍ نفرض نحن تفوّقنا .. نحن الجنسُ الأسمى (٤)

وتقول " طريفة " لإبراهيم فى " السلطانة هند "

---

١) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ٥٨ .
٢) السابق ، ص ٥٩ .
٣) السابق ، ص ١٠٩ .
٤) السابق ، ص ١٠٩ .

طريفة :

أنتم لا شئ

أنتم جنسٌ فى جوهره اللاشئ

ولهذا حكم عليه القابالُ بحُكم الموت المجانى

ليحلّ بهذى الأرض يهودُ الخزر الأفضل منكم (١)

واليهود فى المسرحيتين هم الذين يُشعلون نارَ الفتنـة لضَرْب الدولـة مـن الداخـل حتـى يسـهل انهيارُها من الخارج .

وتشبه هاتين الشخصيتين ، شخصيةُ " جليلة " فى مسرحية " غيلان الدمشقى " فهى شخصية شريرة ذات قوة وكبرياء ، تتآمر ضـد زوجـها ، لأن سياسـتَه لا تحقـقُ مآربَـها الشـريرة ، ولا تعـترف بالإسلام ، ولا تؤمن بعقائده ، تحبّ السلطةَ حباً شديداً ،وتُشعل نيران الشر ، تتآمر مع الوليد – صِنْوها فى الشرّ – وتفكّر فى قتل زوجِها بالسّم – وحاولتْ ذلك فعلاً – إذا لم يسلكْ مسلكَها .

جليلة : (بقوة) إنّى أريدُك أن تعينَ الجانبَ الأموى فيه

الوليد : (ممسكاً بيديها بعنف) وإذا مضى فى غيرِ دَرْب أُميّة العظمى

جليلة : (تُخلّص منه يديها برفق) سيكون موسى مَنْ يُعالج بالعسل (٢)

وتفشل محاولة قتل زوجها " الخليفـة هشـام" بالسّـم ؛ لأنـه كـان يعلـم هـذه المؤامـرة ، وأجبر الطبيبَ على شُرب العسل المسموم • والخليفة يعرف عنها صفةَ إشعال الفِتن وغَرْس بذور الشر .

هشام : ...

(ناظراً من النافذة)

يبدو أنّ النارَ اشتعلتْ ثانيةً يا سادة

(ولجليلة بتهكُم) هل تشتركين معى فى إطفاء النار ؟

أم أنّ الإشعالَ تخصّصُك الأوحد ؟ (٣)

وظلت جليلة تزرع الشر حتى ضاق بها زوجُها ذرعاً ، فألزمَها جناح حريمى لا تبرحُـه حتـى آخر يوم فى عمرها ، ويُلحق الوليدَ – صِنوها فى الشر ورفيقها فى التخطيط له – بـالمدد الزاحـف إلـى خراسان ، على ألاّ يجمعهما – أى الوليد والخليفة – مكانٌ بعد ذلك

---

١) السلطانة هند ، ص ١٢١ .
٢) غيلان الدمشقى ، ص ٢٣ .
٣) السابق ، ص ٦٥ .

وبعد مقتل " غيلان " تكشف جليلة عن " مقدار تجسيدها للقُبح الإنسانى ، بل اتخذت صورة شيطان يسعى للأخذ بيد هشام ليُخرجه من (قلق) التردّد بين الكفر والإيمان ، إلى حيث المجوسية الصّرفة وعبادة الشيطان ! وهو ما يتجلّى فى هذا الحوار الأخير ، بين هشام وجليلة (التى سبق أن تآمرت لقتله)

جليلة :

يا أمير المؤمنين

مات غيلانُ العدو المشترك

فلتسامح زلّتى حتى أعود

هشام : للتآمر

جليلة :

لستُ جارية لتُقبَر

فى سراديب الحريم

فأذنْ الآن لزوجك

أن تشاركَ فى احتفالك

هشام :

(منفجراً) احتفالى

أنتِ لا تدرين ما بى مِنْ تمزّق

جليلة : بل أنا أدرى بأنّك صخرٌ لا يلين

هشام :

بل أنا شخصان ، صاحبُ عرشكم

وهشام الذى يَخْشَى الإله

جليلة :

(بفحيح) إن ربّك ليس إلا

ذلك الشرّ العظيم

فاعبدْ الآن إلهَك

واتخذنى كاهنة (١)

---

١) غيلان الدمشقى ، ص ١٢٥ .

" وهكذا تدعو جليلة السلطة إلى إحياء المجوسية القديمة – فى حوارات سابقة – ثم تدعو إلى عبادة الشر، فى هذا الحوار .. " (١) ويُطلّقها هشام بعد ذلك .

هذا إلى جانب العديد من الشخصيات الشريرة الأخرى (رجال ونساء) فى هذه المسرحيات ومسرحياته الأخرى ، وكلها تخطط وتدبر وتتآمر من أجل الوصول إلى السلطة (مثل " إمرى " فى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟") أو تثبيت أقدامها فى السلطة (مثل " جليلة " و " الوليد " فى مسرحية " غيلان الدمشقى ") .

ومن الجدير بالذكر أن الشخصيات النسائية الشريرة سمة تتسم بها معظم شخصيات مهدى بندق النسائية فقط ، فهذه النوعية من النساء لا نجدها عند شاعر آخر .

- وفى مقابل الشخصيات الشريرة نجد الشخصيات الفاضلة التى تدعو إلى الفضيلة والتعقل والوَعْى ، تدعو إلى ذلك بإرادة قوية أيضا ، وتُصِرّ على موقفها حتى لو كانت حياتها هى الثمن .

ففى مسرحية " الملك لير " نرى من الشخصيات الفاضلة " كَنت " و " إدجار " و " البنى " و "كورديليا" . فيمثل " كَنت " صوت العقل والحكمة ، إذ يطلب من الملك تدبّر عواقب الأمور ، وأن يكون بصيرًا بما يفعل ، وكان أيضا صاحب الصوت الجرئ الذى لا يُنافق ، وكان مثالاً للوفاء والإخلاص حتى لمَنْ قسوا عليه ، فعندما يحاول أن يُهدّئ من ثورة الملك ، ويُحدّ من غضبه يتعرض هو لغضب الملك ، ولكنه لا يكتم نصيحته له ، ويواجهه بفساد ما فعل ، وهو حرمان كورديليا – الوفيّة الصادقة – من المُلك والسلطان لا لشئ إلا أنها صادقة تبغى الحقيقةَ ، فيعترض " كَنت " على ذلك .

كنت : لا أيُّها الملك الذى أحببتُه

لير : بَلْ نعم

هذه القوس التى شُدّتْ ستقذف سهمَها

فابتعدْ عنها بعيدًا تسلم

كنت :

فلتخترق هذا الفؤادَ سهامُك الغضبى ولكن

لستُ أملك أن أراك تُجنّ بينا

أعقلُ الألفاظَ فى هذا الفم

ما الذى تبغيه يا شيخا تَخلّى عن حُلمه ؟

هل ظننتَ الواجبَ الأسمى يهابُ السلطةَ العمياء ؟

---

١) التقاء البحرين ، ص ١٣٤ .

إنمّا شرفُ الفتى أن يرفعَ الرفضَ لواء

عندما الجهل يعربد فى العقول الآسنة

هذه الصغرى تُحبّك لا كأُختيها وإن لم تملكْ الصوتَ الجهير

رُبّ طَبْل فاقّه فى النُبل هَمْسٌ فى الضمير (١)

ويشتد غضب " لير " على"كَنت " إلا أنه كان يحاول أن يُبصّر الملكَ بعاقبة فعله وبحقيقته التى يجهلها .

كنت :

(مستمراً) قاتلٌ أنتَ الطبيب ومنفقٌ أجر الجريمة

كى تزيد الداءَ داء

أىُّ شرًّ أنتَ تأتيه بحقّ الأبرياء

أىُّ شَرّ أنتَ تأتيه

بحق الأدنياء (٢)

ويقرر " لير " نفى " كنت " خارج المملكة ، وحينئذ يقول له " كنت "

كنت :

(مقاطعاً) وداعاً أيُها الملك الكفيف

إنما حُريةُ الفضلاء فى المنفى الذى اختاروه أحرارا

لستُ فى وطن إذا ما القول أصبح فيه ممنوعا

بقانون الملك (٣)

ويخرج " كنت " ولكنه يعود متنكراً ، ليخدمَ الملكَ دون أن يعرفه ، خاصة بعد أن علم سوء معاملة بناته له ، والشقاء والبؤس الذى أصبح يعيشه بعد أن كان الملكَ الآمر والناهى .

كنت :

بلهجة أخرى وصورة

أبدو جديداً مثلما يرجو الملك

أيّها المنفى كنت

فلتخدمّه فى نفس المكان

---

١) الملكلير ، ص ٢٢

٢) الملك لير ، ص ٢٣ .

٣) السابق ، ص ٢٤ .

إن وطنى وإن يقسُ علىّ

ليس لى مِن حيلة فى حُبّه المضنى

ليس لى غيرُ الوفاء وإنْ غدَر (١)

ويلزم الملكَ فى فترة محنته ليخدمَه ، حتى يعرفَه الملكُ فى النهاية

لير : مَنْ أنت

إدجار : صديقُك . مَنْ تبعك فى عرصات جهنم

كَنت المخلص

لــــير : (باكيا) آه يا كنت

كم عبثتْ فلسفتى بأحبّائى (٢)

ويشهد " كنت " موتَ كورديليا وموتَ الملك لير ، وعندما يعرض عليه " ألبنى " حكمَ المملكة يرفضُه ، كما رفضه " الزغبى " – الشخصية الفاضلة أيضاً - فى " السلطانة هند " .

ومن الشخصيات الفاضلة أيضاً فى مسرحية " السلطانة هند " شخصية جلال الدين البلقينى الذى ينبّه السلطانَ الغائبَ عن دولته إلى الفساد المستشرى ، وإلى فساد حاشيته التى أذاقت الناسَ ويلات الفقر والقهر

البلقينى : (يصرخ فى السلطان) الطاعون هنا يا مولانا

فى هذا القصر اللاهى عمّا يحدث فى الحارات البائسة المكتئبة (٣)

ومثل " غيلان " و " صالح " فى مسرحية " غيلان الدمشقى " ، و " هيباشا " فى "مقتل هيباشا الجميلة"، و" الممدوح" و"حور" و "جمشت " فى " هل أنت الملك تيتى ؟ " .

– والى جانب الشخصيات النامية كانت هناك الشخصيات البسيطة ذات البعد الواحد وكان لها دورهُم أيضاً بالصفة أو السمة التى تمثّلها ، أو الموقف الذى تتخذه .

– كما قامت الشخصيات الثانوية بأدوار مهمة أيضاً ، فنرى – مثلاً – أن موقف الخادم " أزوالد" من الملك " لير " يُعمّق المأساة ، ويُظهر إلى أى مدى سقط الملكُ فى قاع المهانة حتى أصبح الخادم يطلب منه الصمت .

لير : ...

ماذا يحدثُ فى هذا القصر ؟

[يدخل أزوالد شامخاً]

---

١) السابق ، ص ٤٤ .
٢) السابق ، ص ١٢٥ .
٣) السلطانة هند ، ص ٨٣ .

أنتَ .. هيه ، أنت

قل لى أين ابنتنا ؟

أزوالد : أرجو أن تصمت

لير : [مذهولا] ماذا ؟ ماذا قال ؟ ارجعه سريعاً (١)

فقد قامت الشخصيات الثانوية عند مهدى بندق بدور فعال " لتطوير العمل الفنى ، وتنمية أحداثه وإضافة أبعاد للحركة الدرامية ليس من اليسير إضافتها عن طريق الشخصيات الرئيسية وحدها" (٢) فالموقف السابق لم يكن ليحمّل بهذه الدلالات التى تعمق المأساة لو صدر من شخصية رئيسية ، كأمير أو أميرة مثلا .

كما كان للطواشى " فيروز " – وهو شخصية ثانوية – دور مهم أيضاً فى مسرحية " السلطانة هند " كذلك كان دور الصياد " خلة " فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " دوراً مهماً إذ يعترض على أن يكون شاهداً على الزنا فى بيته ، ويصمد أمام إغراءات السلطان وتهديداته ، فيقتله حارسُ السلطان ، ويصبح شهيدَ المروءة والنُبل والعفّة . وتدور أحداث المسرحية حول البحث والتحقيق فى مقتل هذا الصياد .. فأصبح مقتله هو محرك الصراع فى المسرحية .

ولوحظ أن الشخصيات النسائية عند مهدى بندق معظمها شخصيات شريرة ، وبعضها شخصيات فاضلة (على أن بعضها شخصيات ثانوية ذات دور محدود مثل " شادن " فى السلطانة هند) .

كما لوحظ أن مهدى بندق يشير إلى عدم البصيرة وعدم الوعى الذى يؤدى بصاحبه إلى الهلاك كما رأينا فى مسرحية " الملك لير " وهذا ما نراه أيضاً فى مسرحية " السلطانة هند " فقد كان السلطان " المحمودى " أعمى البصيرة أيضاً ، فقد انساق وراء زوجته وقتل السلطان "فرج" ، وعندما أصبح سلطاناً لم يَدرِ شيئاً عمّا تفعله الحاشية الفاسدة ، وما يعانيه الشعب من فقر وقهر ، كما كان أعمى عمّا يُدبَّر له ، وعندما تتكشف أمامه الأمور ، ويلتقى بطريفة التى يكتشف أنها وراء كل المصائب .. تقول له طريفة :

طريفة : (تقهقه) سوف تدرى مَنْ أنا الآن أيا أعمى البصيرة (٣)

وتقول طريفة لشادن التى فقدت بصرها :

طريفة :

ولهذا .. كان وجودُك خطأ فى هذا القصر

---

١) الملك لير ، ص ٤٥ .

٢) د. أنس داود : الأسطورة فى الشعر العربى الحديث ، ط ٣ دار المعارف ١٩٩٢، ص ٤٥٥ .

٣) السلطانة هند ، ص ١٢٨ .

عمياءُ كنت عن الأوضاع قبيل عماك الفعلى

ولهذا .. صار مكانُك فى حارات الشعب الجاهل (١)

ومع أن " شادن " فقدت بصرَها بعد زواجها من ابراهيم إلا أنها تقول عن نفسها :

شادن :

(تتحسس الهواء حتى تمسكَ يدَه) عمياءُ أنا ؟!

(نهضت الآن تترنح ألما) عمياءُ أنا منذ ولدت ؟(٢)

وابراهيم كان أعمى أيضاً – قبل عماه الفعلى – لأنه لم يكن يعرف شيئاً عما يحدث فى قصر أبيه،أما السلطان الغائب عن شعبه – السلطان الأعمى – فيُشرك معه الرعية فى الذنب ، فالرعايا أيضاً مذنبون .. فالرعايا أيضاً غائبون

السلطان :

إنّ ما يحدث مِنْ جُرم وإن كان ثقيلاً

فهو جُرم بالمشاع

بل إذا شئت الحقيقةَ فالرعايا مذنبون

فالرعايا غائبون

مثلما السلطان غائب

كم مئات من سنين سوف تمضى

قبل أن يأتيك شعبٌ كلّ مَنْ فيه " جلال "

عندَ هذا يستطيع الناسُ أن يأتوا بعاليها الأسافل

دَعْك من لغو السياسة خُض معى بحر النفوس البشرية (٣)

ومن الشخصيات الملفتة للنظر فى المسرحيات محل الدراسة شخصية " بهلول " فى مسرحية " الملك لير " لمهدى بندق ، وشخصية " بهلول " عند أنس داود ، وهو شخصية ثانوية فى " الملك لير " وشخصية محورية – أخذت دور البطل – عند أنس داود ولذا سوف نتناول شخصية بهلول عند أنس داود فى فصل "البطل" ولنتناول الآن شخصية بهلول فى مسرحية " الملك لير "

١) السابق ، ص ١٢٤ .
٢) السابق ، ص ٦١ .
٣) السابق ، ص ٨٦ .

لم يَقُم بهلول فى مسرحية " الملك لير " بدور المهرج الذى يُضحك الملكَ وحاشيته ، ولم يقم بدور المغفل الضحوك ، ولكن قام بدور الحكيم الناصح للملك ، الفاهم سبب مأساته فعندما يقول له الملك لير " احذر غضبى يا بهلول " يقول له بهلول " احذر غضبك أنت " ص ٤٨ ؛ لأنه يعرف أن ثورة غضبه هى التى أوصلته إلى هذه الحالة المزرية ، بالإضافة إلى الثقة العمياء .

وحينما يقول له لير : " أيها البهلول هل صِرْتَ تُغنّى ؟ " يقول بهلول للملك : " مثلما أصبحت ابنا لابنتيك " ص ٥٠ .

وبهلول معلّق جيد على الحوار الذى دار بين " لير " وابنته " جونريل "إذ يبرز من خلال تعليقاته المفارقات التى يراها .

جونريل :

سوف أحكمُ دولتى بالحزم لا بالعاطفة

قد يسيئُك ما أقول

بَيْدَ أنّى لا أرى وقتًا أنمّق فيه قولى

بهلول :

أعلّمه الرمايةَ كل يوم

فلمّا اشتد ساعدُه رمانى

لير : (بذهول) هل أنتِ ابنتنا ؟

جونريل : حكّم عقلَك لا نزواتك تعلمْ أنّى لم أخطئ

بهلول : هل نعرف أن حمارًا يمكن أن تسحبَه عربة ؟ (١)

وعندما يستنكر " لير " ما يراه من ابنته ، ويُعبّر عن ذهوله فى قوله التالى :

لير : لستُ أصدّق عينى

فيرد عليه بهلول بقوله

بهلول : وهل لك عينان ترى بهما يا عَمّى ؟ (٢)

إذن بهلول ليسَ أبله"، ولكنه حكيم عاقل ، متبصّر بحقائق الأمور ومسبباتها ، فيقول للملك المذهول من سوء معاملة ابنتيه له :

---

١) الملك لير ، ص ٥٢ .
٢) السابق ، ص ٦٥ .

بهلول :

ولماذا لا [إلى لير ساخرا]

أنتَ الآن بلا عرش كالشاعر دون قوافٍ أو أوزان

كالنحلة دونَ حدائق

أو كطِلاء الشفتين بلا ثغر امرأةٍ حسناء (١)

وحينما يريد "الير " أن يتصرف كملك يردّه بهلول إلى صوابه ، مبيّنا له أن هذا ليس حقه ولن يؤتى ثمارَه ، قائلاً له ،

بهلول :

غربتْ عنك الشمسُ كما كان ضروريا أن تغرب

والأحمقُ مَنْ يتصرف في ظل قوانين اليوم

كما لو كان الأمس

فيرى الليلَ نهارا

أو يلبس في الصيف معاطفَه الشتوية

أو يسعى أن يشربَ ماءً صار بخارًا بالتسخين (٢)

ويشير إلى الملك على أنه البهلول الأبله الذى ظلم نفسه ، من خلال هذا الحوار

ريجن :

أختي قادمة فرسالتُها قالت هذا

هل وصلتْ سيدتُك ؟

أزوالد : مولاتي قادمةً يا مولاتي

البهلول :

[يقلّده] مولاتي قادمةً يا مولاتي

هذا رجل ينصب مرفوعا لم ينصبه أحدُ من

قبل سوى هذا البهلول [مشيرا إلى لير] (٣)

---

١) السابق ، ص ٦٥ .
٢) الملك لير ،ص ٦٦ .
٣) السابق ، ص ٦٩ .

فنحن إذن أمام شخصية واعية وليست شخصية الضحوك المغفل.

وهناك ملحوظة حول شخصيات مسرحية " ليلة زفاف اليكترا " ، فقد تكونت شخصيات المسرحية من شخصيتين فقط ، لعبت كل شخصية منهما أكثر من دور ، أو بعبارة أخرى تقنعت بأكثر من قناع ، فقد تقنعت " اليكترا " بقناع " عمران " و " بيرى " و " القيصر " و " أوجست " و "كليتمنسترا " وتقنع الفلاح بقناع " واعد" و " أوريست " "فأقنعة الشخصيات كانت دائمة التغاير من قناع إلى قناع ومن اسم إلى اسم فى وقت كانت فيه الشخصيات المحورية ثابتة فى مخيلة القارئ " (١)

والشخصيتان ناميتان فاعلتان أيضا ، إذ تنتهى المسرحية ، بتمزيق كل الأقنعة " وتحول الفلاح رويدا رويدا من الخضوع للواقع الطبقى إلى فهمه والثورة عليه ومن الخوف من زوجته وطاعتها (فى الرواية) إلى الخروج عليها (خارج خط الرواية) (٢) ويقتل الفلاحُ اليكترا ، ويقتل نفسَه أيضا .

ومن الشخصيات الرامزة عند مهدى بندق شخصية " طريفة " فى " السلطانة هند "

طريفة : إنما شرّى سياسى يريد الخيرَ للقابال أرضا

سوف يملؤها اليهودُ القادرون على البناء (٣)

فهذه الشخصية ترمز لليهود فى كل زمان ومكان

ـ وقد قام مهدى بندق بتغيير أسماء بعض الشخصيات التاريخية فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " "فالمؤلف يكتب " هيباشا " وليس " هيباتِيا " كما يحوّل اسم والدها العالم الرياضى والفلكى " ثيون " إلى "ليون" ويحوّر اسم الأنبا التاريخى (فيسميه " كمالوس " واسمه التاريخى الأنبا كيرلوس " ٣٨٠ : ٤٤٤م ") ولعل تغيير هذه الأسماء يعنى أنها غيرُ مقصودة لذاتها ، وأنّ جُلّ ما يسعى إليه الكاتب هو ما تمثّله من مواقف إنسانية ومن قِيم ورؤى " (٤)

وخلاصة الأمر أن مهدى بندق أجاد رسم شخصياته : الفاضلة والشريرة (والتى تتنازعها نوازع الخير والشر مثل شخصية " المحمودى " فى السلطانة هند ، وشخصية " هشام " فى "غيلان الدمشقى ") الرئيسية والثانوية ، النامية والبسيطة ، وتعمق أغوارَ شخصياته وصوّرها وهى تعمل فأدركنا نحن سمات الشخصية المختلفة .

* أما عن الشخصية عند أنس داود فهناك ظاهرة لافتة لنظر دارس الشخصية فى مسرح أنس داود ، وهى ظاهرة امتداد بعض الشخصيات ـ والمسرحيات أيضا ـ بمعنى أن نجد شخصية فى مسرحية ما امتدادًا لشخصية فى مسرحية سابقة ، مثل شخصية " كافور " فى القسم الثانى من مسرحية " بنت السلطان " .

---

١) جريدة عمان ، الخميس ١٩٨٥/٣/٧ ، مقال "مهدى بندق وليلة زفاف اليكترا" للدكتور مصطفى عبد الغنى،ص ٩ .
٢) السابق ، ص ١٠ .
٣) مجلة القاهرة ، العددان (١٧١ ـ ١٧٢) فبراير ـ مارس ١٩٩٧ م ، ص ٨٥ .
٤) السلطانة هند ، ص ٢٩ .

تنقسم مسرحية " بنت السلطان " إلى قسمين : القسم الأول " الحكاية كما رويت " وقد شابت الحكاية التاريخية جوانب أسطورية ليس لها سند من التاريخ ، فهذا القسم هو ما دَوّنه المأجورون الكَتبة نقلا عمّا رَوّجه الأفاكون الكَذبة " (١) إذن حاول هؤلاء الكتبة أن ينسجوا أحداثا من خيالاتهم لتخرج الحكاية كما يريدون .

أما القسم الثانى : " الحكاية كما حدثت " فيصوّر لنا المؤلف الحكاية الحقيقية ، إذ أراد أن يدافع عن " بنت السلطان " وشرفها وطهارتها وعفّتها . فى القسم الأول نرى " كافور " شخصية فاضلة ينصح الأميرة ويحذّرها من خداع الجلمدكما ظهر شخصية واعية ، ولكن الأميرة لا تمتثل لنصائحه وتسلّم مفتاحَ الحصن للجلمد ، وعندما تحاول إقناعه بما فعلت ، يقول لها كافور :

كافور :

حين يضيع الحق ،

وتلتبس الظلمةُ بالنور

يسكت – يا سيدتى – كافور (٢)

أما فى القسم الثانى – الحكاية كما حدثت – فهو شخصية حاقدة شريرة ، ولكن السلطان لم يكن يفطن لذلك ، بينما كانت تدرك الأميرةُ هذا الحقد ، ويحاول السلطان أن يمحو من رأسها فكرتَها عن كافور .

الأميرة :

إنّى أعرف لغةَ الأعين يا أبتاه

تحدجُنى عيناه بغيرِ الحق

الضيزن :

قُصّى حبلَ الأوهام

أصبح عندى أوفى مِن كلب تطعمُه كفّاى

كان شريدًا .. آويناه

جوعانًا .. أطعمناه

وفقيرًا .. أغنيناه (٣)

ولكن كافورا ليس وفيّا كما كان يعتقد السلطان ، ففى الوقت الذى " كان السلطان يقرّبه منه ، وتزيد عطاياه ، كان العبد يوغل فى إظهار الطاعة ، ويزداد جحودا وشرودا وحقدا " (٤) ولأن

---

١) بنت السلطان ، ص ٦٤ .
٢) بنت السلطان ، ص ٥٥ .
٣) السابق ، ص ٦٨ .
٤) د. أحمد السعدنى : المسرح الشعرى المعاصر ، ط مطبعة الوفاء ١٩٨٥ ، ص ٩٠ .

الأميرة كانت تدرك هذا الحقد فقد ذُعرت عندما قرر السلطان أن يصحب " كافور " وبعض الجند ليمرّر قافلةَ التسليح ، وراء عيون الأعداء .

ويتجسد شر العبد وحقده وخِسّته ، فيقتل السلطان ، ويسلبه الخاتم الملكى ومفتاح الحصن .
"وحين يجئ كافور العبد السلطان . ويدور الحوار بينه وبين ميمونة ، نرى كافورا وقد أكّد أنّه كان يحسّ بالغربة ، غُربة إنسان يبحث عن العدل والحرية فى مفهوم من مفاهيمها . التفاوت الطبقى "(١) فقد كان يشعر بالذل والهوان ، ولهذا يقرّ أن سببَ قتل السلطان هو الدفاع عن كل المظلومين المحرومين ، يقول لميمونة :

كافور :

لا أطمعُ أن يفهمُنى فى هذا العالم غيرُك .. إنّى أتحرر
خمسون خريفا وأنا أرتشف الذلَ وأتعذب
أهون مِن حيوان كنتُ أعيشُ بظلّه
كنتُ أعيشُ ككلب منبوذ أجرب
كنتُ أدافعُ عن نفسى حين قتلتُه
كنتُ أدافعُ عنك
عَنْ عُمر ضاع بأوحال السادة ، عن كل
المحرومين (٢)

وهنا تناقض فى قول كافور " كنتُ أعيش ككلب منبوذ أجرب " مع واقع كافور الذى كان يعيشه ، فقد آواه السلطان وأطعمه وأغناه ، وقرّبه منه حتى أنه اختاره ليصحبه فى مهمة تمرير قافلة التسليح .

وهناك تناقض أخر يقع فيه كافور ، فهو مرة يبرّر قتله للسلطان بأنه من أجل المحرومين المظلومين ، ومرة يبرر قتله بأنه من أجل حبه للأميرة ، ورغبته فى امتلاكها ، وغيرته من السلطان الذى استأثر بحب ابنته الأميرة ، كما يظهر تناقضُه أيضا فى قوله للأميرة " لا أزعم أنى أحببتك " ص ١١٥ ، مع قوله لها " أحببتك من فجر حياتى " ص ١٠١ .

وبعد أن فتح كافورُ غرفةَ تذكاراته السوداء ، بطريقة الـ back – Flash أو الخطف خلفا ، فيستعيد طفولته البائسة وشبابه الأكثر بؤسا ، وخدمته للضيزن ، وأسباب قتله ، بعد ذلك يصارح الأميرة بأمنيته .

---
١) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٩٠ .
٢) بنت السلطان ، ص ٩٣ .

كافور :

لا أزعم أني أحببتك ، لكن كانت أغلى أمنية
أن أمتلك صباك ، العقل الكامل ، والنور المتبصر
والظل الآمن ، والممتد بكل حنان فوق الضيزن ،
والخصب المتفجر بالحيوية (١)

وتأبى الأميرة أن يمتلكها كافور ، فيقرر العبد " كافور " أن يجعلها سبية للجلمد ، وأن يفتح بوابات الحصن للجلمد ليقتحمه هو وجيشه .. ويعتبر ذلك عقابا للأميرة التى ترفضه وترفض حقده وهمجيته ، وحينما تهم الأميرة بصفعه يقهرها فتسقط مغمى عليها ، ويحملها للجلمد ، وفى طريقه يقتل المؤرخ ومن هنا فالعبد كافور لم يقتل من أجل المحرومين المقهورين فقد فتح بوابات المملكة للجلمد وجيشه يعيثون فيها فسادًا ، ولم يقتل من أجل حبه للأميرة ، فما فعله ليس دليلا على حبه لها ، فقد قدمها سبية للجلمد ، فالدافع لقتل السلطان – إذن – هو الحقد والشر الكامن فى نفسه ورغبته فى التملك.

– أما شخصية " كافور " فى مسرحية " محاكمة المتنبى " فهى " شخصية غير متماسكة . المؤلف أراد لها أن تكون شخصية الحاكم الظالم المستبد . فى مسرحية " بنت السلطان " جعل المؤلف كافور العبد يقتل سيدَه الضيزن ، ويسرق خاتمَ السلطان ومفتاحَ الحصن ، ليجلسَ على سريره لابسا ملابسَه . ثم يسلّم الأمرَ والأميرة إلى الغزاة . وكافور فى هذه المسرحية يبدو أنه امتداد لكافور العبد فى المسرحية الأولى – وهذا فى ظنى ما يرمى إليه المؤلف – امتداد وتواصُل للخِسّة والدناءة والاستبداد وقهر العدل والحرية . كافور هنا شخصية متذبذبة بين الهدوء والانفعال والهياج وحكمة الساسة ودهاء الحكام . ولكنه يأخذ من كل صفة من هذه الصفات الجانب الساذج البسيط"(٢) .

فقد كان يريد قتل المتنبى ، ويعقد له محاكمة ، ولكن القضاة يبرئون المتنبى ، ومع ذلك يُصِرُّ على قتله

كافور : (فى هياج)
يا سيّاف .. (يكرّ مسرور عائدا)
مسرور : لبيك
مسرور بين يديك
كافور :
اقتلْ هذا المأفون

---

١) السابق ، ص ١١٥ ، ١١٦ .
٢) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٠٧ .

[يبحث عنه]

أين يكون ؟! .. أين يكون ؟!

ابحثْ عنه فى كل مكان

مزّق جسدَه

باسم السلطان

باسم السلطان (١)

وتعتبر شخصية بهلول " ثعلبة الشاعر " فى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " امتدادا لشخصية " كافور " أيضا ، فقد كان كافور العبد فى مسرحية " بنت السلطان" وغدا منتهزا للفرص . " وبهلول هنا امتداد لهذه الشخصية . وكما فتح كافور غرفة تذكاراته السوداء ، كذلك فعل بهلول . له نفسٌ تطلّعات كافور ، يريد أن يكون سلطانا ، وإلّا فالثروة والمرأة . الحرية والحب . على أجنحة اللؤلؤة وزهراء . ترفض الأميرة أن تعطيه زهراء ، وتعطيه اللؤلؤة فقط . فيهدد بهلول بأنه يعرف من يعطيه الاثنين " (٢) .

فَبَعد قيامه بإضحاك الأميرة ، يعبثُ بالناقوس ، فيخرج وضاح الذى يظنّه بهلول عفريتا ، ويتمادى وضاح فى إظهار أنه عفريت ، ولكن يكتشف بهلول بعد ذلك أن هذا العفريت ما هو إلا وضاح زميل الصبا والشعر ، ويستغل الموقف ، وهو اكتشافه لعلاقة الأميرة بالشاعر ، ويطلب اللؤلؤة وزهراء – حتى لا يفضح أمرهما عند السلطان – وهذا شئ قليل من وجهة نظره ، فقد كان يطمع فى الملك والسلطان

بهلول :

حسنًا يا وضّاح

هذى آخرُ جولة

قد تدفع فيها رأسَك

مولاتى تدفع سمعتَها ، إلّا أن أصغتْ لى .. أعطتنى ما أطلب

الأميرة : ماذا تطلب

بهلول : شيئين اثنين

ويسيرين

---

١) محاكمة المتنبى ، ص ١٥٨ .

٢) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٦١ .

اللؤلؤة [مشيرا إلى صندوقها على المائدة] وزهراء [مشيرا إلى زهراء] (١)

ويفتح غرفة تذكاراته السوداء ، حاقدًا على وضاح ، في الصفحات من ٤٤٦ حتى ٤٤٩ ، نأخذ منها هذه المقتطفات .

وضاح : ...

ضاقتْ بى دنياك فَهِمْتُ على وجهى ، وتشردت

بأنحاء الأرض ، عرفتُ السفلةَ والأوشاب .

فعاشرتُ ذئابَ الليل وقُطّاع الطرقات

حتى زلّتْ قدماى أخيرًا فى قاع السجن ، وذقتُ

هوانَ الإنسانْ

جبروتَ الإنسانْ

قانون الغابْ

......

فغلى الدمُ فى الأعصاب ، ونادانى من غور الأغوار

حقدٌ شيطانى مفعم

ولماذا لا يصبح ثعلبةُ هو السلطان الأعظم

وقعدتُ أفكّر كيف ؟!

...

كلٌ منّا اختار طريقًا يا وضّاح

فاختلف الدربُ

...

لكنى الآن أغيّر دربى

...

أعبر للحُلم .. الحرية والحبّ على أجنحة اللؤلؤة وزهراء (٢)

وتعطيه الأميرة اللؤلؤة ، وترفض أن تعطيه " زهراء " فيهدّد بأنه يعرف مَنْ يعطيه الاثنين ، ويبلّغ السلطانَ بالسرّ الذى اكتشفه وهو أن الأميرة – زوجة السلطان – على علاقة بالشاعر وضاح – الذى يكرهه السلطانُ كرها شديدًا – ولكن السلطان يجازيه على ذلك بالقتل ، فيُقتل بهلول .

وعند أنس داود نجد امتدادا فى المسرحيات أيضا ، فمسرحية " الزمار " امتداد لمسرحية "بهلول.. المخبول " فالشخصيات فى " الزمار " هى نفسها فى " بهلول .. المخبول " وفى " بهلول ..

---

١) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٤٤٦ .

٢) السابق ، ص ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ .

المخبول " إظهار لفساد حاشية السلطان ، وفى " الزمار " إظهار لفساد حاشية السلطان أيضا ، وحاشية السلطان فى "بهلول ..المخبول" هى : رئيس الوزراء ، ووزير العدل ، وقائد الجند ، وكبير التجار، وحاشية السلطان فى " الزمار " هى " الوزير ، والقاضى ، وقائد الجند ، وشيخ التجار . وفى " بيلول .. المخبول " يعرض بهلول بحاشية السلطان الغائب التى تذيق الشعب الفقر والقهر ولا تهتم إلا بثرائها ومصالحها الخاصة .

وكذلك " الصياد " فى مسرحية الزمار " يعرض بحاشية السلطان الغائب ، السلطان المزمار لا الزمار، الذى تنفخ فيه الحاشية بما تريد ، وهو لا يبدى إلا الموافقة والاستحسان .

ولذلك فالصياد فى مسرحية " الزمار " امتداد لبهلول فى " بهلول .. المخبول " ، وكذا السلطان والحاشية امتداد لسلطان وحاشية " بهلول .. المخبول " ، يقول بهلول :

بهلول :

هذا الفحش المتلون كالأفعى لا يقرب أبواب الفقراء

لولا أنى أظفر بالعطف الملكى ، وأعرف أرقى الحيوانات

[يشير إلى الحاشية]

ما كنت أرى هذا الفحش الهمجى

يمشى فى خيلاء

وأرى " الخسة " فى زى رئيس الوزراء

و " الغدر " على سحنة قائد كل الجند

و " السرقة " فى شخص كبير التجار

و " الوغد الأفاك " فى زى وزير العدل (١)

فى مسرحية " بهلول .. المخبول " نرى السلطان يفكر فى كلام المخبول و " يتفحصه ويفكر فيه تفكير الحاكم السياسى لا تفكير اللاهى العابث " (٢)، ويطلب السلطان إخلاء القاعة عدا بهلول والأميرة ، ليعيد على سمعه رأيَه فى حاشيته ، فيتباله بهلول ، ولكنه بعد ذلك يبلور رأيَه فى السلطان والحاشية راصدًا مفسرًا – بعين فاحصة – فسادَهما .

نرى ذلك أيضا فى مسرحية " الزمار " فالسلطان يؤمّن الصياد من الحاشية ، ويطلب منه إكمالَ ما كان يقوله من تعريض بحاشيته ، ولكن الصياد يتردد ، ثم يعرّض بعد ذلك بالحاشية والسلطان أيضا،السلطان المزمار لا الزمّار ، ونرى السلطان يفكر فى كلام الصياد أيضا ، ويستعيده فى هدوء كمَنْ يقتنع بما سمع .

---

١) بهلول .. المخبول ، ص ٢٠٥ .
٢) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٢٣ .

وفى مسرحية " بهلول .. المخبول " نرى السلطان – فى نهاية المسرحية – يأمر بقتل البهلول – بعد أن كان يؤمّنه – ولكن الأميرة تتدخل ، وتطلب العفو عن بهلول إكراما للطفل الأمير .

وكذلك فى مسرحية " الصياد " نرى السلطان يأمر بجَلْد الصياد مائة جلدة قبل قتله – بعد أن كان يؤمّنه ويحميه من الحاشية – لولا أن الصياد ذكّره بالأمان الذى منحه إياه قبل ذلك .

كما أن مسرحية " الصياد " امتداد لمسرحية " الزمار " فقد جاء فى تقديم مسرحية الصياد :

" ... ومن هنا كانت أحداث هذه المسرحية بادئة بعد نهاية عودة الصياد [عودته إلى البحر] فى مسرحية الزمّار "(١)

فجاءت شخصية السلطان فى " الصياد " امتدادا لشخصيته فى " الزمار " ، وشخصية " الصياد " فى " الصياد " امتداد لشخصية " الصياد " فى الزمار فى مسرحية " الزمار " حين رأى الصيادُ السلطانَ أول مرة ظنّه زمّارًا – من هيئة ملابسه – وحين ذهب إلى قصر السلطان ، وعلم أنه السلطان ، ظن أنه سيسمع ألحانَ العدل بين الناس ، فاللعدل ترانيمُ مثل الألحان ، ولكنّه رأى عكس ذلك ، يقولُ الصياد للسلطان :

الصياد : ...

حين لمحتُك

مثّلتك فى ظنّى زمّارا

تعزف ألحانَ الفقراء الموجوعين

وتعرف كيف تخالج باللحن شقاوةَ قلبى ،

وتجاوب بالأنغام تعاسةَ روحى ،

فى هذا الكون الجارح

الجارح حتى لظنون الفقراء ، وأوهام المحرومين

حين سعيتُ إليك اليوم

...

حين رأيتك فى دَسْتِ السلطان

واختلجت فى نفسى ذرّة شكّ أنك مولاى السلطان

قلت لنفسى " حسنا .. أسمع ألحان العدل "

لكن وا أسفاه .. وا أسفاه .

وا خيبةَ ظنّى يا مولاى

---

١) مسرحية الصياد ص ، ٦٢٣ (الأعمال الكاملة)

أنتَ المزمارُ ولستَ الزمّار

قصبٌ أجوف أنت

ينفخُ فيك الأوغاد

ليتكَ كُنتَ الزمّار

ليتكَ كُنتَ الزمّار (١)

فقد وجد السلطان مزمارا وليس زمارًا ، وجده آلة تنفخ فيه الحاشية بما تهوى ، وهو يصفّر بالاستحسان والقبول ، وهذا يدل على أنه سلطانٌ غيرُ عادل ، لأن السلطان العادل هو مَنْ يجعل للعدل ترانيما يستشعرها الناس ويستعذبونها ، كما يستعذبون الألحان المنسّقة المُطربة .

وتهمّ الحاشية أن تفتك بالصياد ، ولكن السلطان ينهرهم ويهددهم ؛ لأنهم دخلوا الإيوان بلا استئذان واسترقوا السمع ، ولكنهم يطلبون السماحَ ، وينصرفون بعد أن أمّن السلطانُ الصيادَ ونعتَه بالرجل الطيب .

السلطان : انفضّوا .. لكن لا تنقضّوا فوقَ الرجلِ الطيب (٢)

ويؤمّنه السلطان ويبدّد خوفَه من الحاشية ، ويطلبُ منه إكمال ما كان يقوله ، ولكن الصياد يتردد ، ويَعرض السلطانُ على الصياد أن يبقى بجواره فى القصر ؛ ليهمسَ فى أذنه بالحكمة ، ولكنه يرفض ، ويعلل لرفضه ، ذلك الرفض الذى يفضح به الحاشية مرة أخرى ، وينصح السلطانَ ويُبصّره بمواطن ضَعْفِه فى قوة وشجاعة .

السلطان : ما رأيُك أن تبقى بجوارى فى هذا القصر

الصياد : عجبا ..ولماذا ؟!

السلطان : تهمس فى أذنى – دوما – بالحكمة

الصياد : [منفجرا]

يا ألطافَ الرحمن

صوتُ آخر يُصبّ بأذنك

أوَما يكفى أن يتشقلب هذا القرد وزيرك

يقعى قدامك فى ذلّة كلب .. يرتج كيانك نشوانا

فتهز الرأس ..

[يقلده] معقول .. معقول .. معقول

---

١) الزمار ، ص ٥١١ ، ٥١٢ .

٢) السابق ، ص ٥١٣ .

يتسلق كتفيك الجشع الحيوانى كبير التجار
وينفث سّمًا فى أذنيك ، تصفر أنت :
معقول .. معقول .. معقول
يتزحف هذا الأفعى باسم العدل ، وباسم
القانون ، ويفحّ على أذنيك .. تصفر أنت :
معقول .. معقول .. معقول
ويجمع قائد جندك أو شاب الخلق ، وأوغاد
السفلة ..
فى موكب قمع همجى .. فتصفر أنت (١)

حينئذ تتدفع الحاشية تريد دَكَّ عظامِه ، كما يثور السلطان ، ويأمر بجلده مائتى جلدة قبل قتله ،ولكن الصياد يذكّره بالأمان ، فيعفو عنه ، ويطلب منه أن يستغفره ، ويأمر السلطان حاشيته بالانصراف ، ويأمر الصيادَ بألاّ يبصر وجهَه بعد هذا الموقف ، وألاّ يقرب قصرَ السلطان بعد ذلك ،وقبل أن يخرج الصيادُ يسأله السلطانُ : هل أنت حكيم الصيادين ؟ فيقول له الصياد : أن حكيم الصيادين هو شيخ الصيادين ، فيطلب منه السلطان أن يسمعَه واحدةً من حِكَمِه ، ويُغرب عن وجهه ، فيقول له الصياد آخرَ ما فاهتْ به شفتا شيخ الصيادين من حِكمة ، وهى تتضمن مغزى العمل ، وقضية الصياد .

الصياد : ...

يا أولادى
للعدل ترانيمُ وتهاويل كالألحان
للعدل جمالُ وجلالُ مثل الأنغام العلوية
والسلطانُ العادلُ زمّارُ أيضا يا أولادى
حين يُنسّق بين القدرة والحكمة
بين القوة والحق
بين الحرية والعدل

[الصياد ينسحب رويدا رويدا .. بينما السلطان يستعيد بصوت هادئ متأمل هذه الكلمات]

بين القدرة والحكمة
بين القوة والحق
بين الحرية والعدل (٢)

---

١) الزمار ، ص ٥١٥ ، ٥١٦ .
٢) السابق ، ص ٥٢٠ .

وتفكير السلطان فى هذه الكلمات يدل على اقتناعه بهذه الحكمة التى قالها الصياد وبالفعل "تجسد الصياد فى حياة السلطان وأحلامه قوة فاعلة من أجل التغيير " (١) وهذا ما نراه فى مسرحية " الصياد " .

فى مسرحية " الصياد " نرى السلطان المزمار ، السلطان الغائب أيضا الذى يتعامَى ويتصامم عمّا يحدث للشعب من قهر وفقر ، ويتمنى الصيادُ من السلطان أن يصبحَ الفيصل ، وأن يفيق ويتبصر ما يحدث .

الصياد :

أتمنّى يا مولاى .. ومِنْ أجل الشعب

فى هذا الزمن الصّعب

أن تصبحَ أنتَ الفيصل (٢)

وحينما يهدّد الصيادُ السلطانَ – فى أحلامه – بصيد عينيه بسنارته يُذعر السلطان ، ولكن الصياد يرى أنه لن يخسرَ شيئاً بفقد عينيه ، لأنه لم يبصر بهما ما يتجرعه الشعبُ من فقر وقهر .

السلطان :

ابعدْ يا مجنون ستفقأ عَيْنَىّ

الصياد :

لن تخسرَ شيئا يا مولاى السلطان

طيلةَ عمرك لم تبصرْ بهما ما يتجرّعه الشعب ..

الطاحونةُ دائرة ، وعظامُ الفقراء تقضقض

والعينان مفتحتان كعَيْنَىْ سَمك القرش

وواسعتان وفارغتان

والوجهُ الطفلىُّ برئٌ لا يستشعر قدّام الهَوْل بأدنى ذنب

دَعْنى أصطادُهما بالسّنارة لأعيد إلى ذاتك ومض

العقل ، ونبض القلب (٣)

كذلك تطلب الجنيّات الثلاث من السلطان – فى حُلمِه المفزع – الإفاقة من غفلته ، لينقذ الوطن الغريق والشعب الضحية ، وإلا سيدّك الشعبُ عرشَه فوق رأسِه .

---

١) الصياد ، ص ٦٢٣ .
٢) الصياد ، ص ٦٣٣ .
٣) الصياد ، ص ٦٣٤ .

معا (أي الجنيات الثلاث) :

إنّ لم تصخْ لما نقول يا نُعاسا لا يفيق
لنعصفَن كالرياح أو نثور كالحريق
البحرُ يبتلع البلادَ فأنقذْ الوطنَ الغريق
البحرُ يبتلع البلادَ فأنقذْ الوطنَ الغريق (١)

يرى السلطانُ الصيادَ – في حلمه – مرة ثانية ، ويدور بينهما هذا الحوار الذي سيؤدي إلى تغيير السلطان، وامتثاله لقول الصياد .

الصياد : اشنقْ نفسَك يا مولاي السلطان
السلطان : (في فزع) أشنق نفسي
الصياد :
هذي آخر كلمات البحر
" مولاك السلطان
أعمى وأصم
يتمنطق بالصمت المبهم
مُرْه بأن يتمنطق بالثعبان الأعمى
حتى الموت
أو يصرخ في كل الطرقات بأعلى الصوت "
السلطان : وبماذا أصرخ ؟
الصياد :
بالكلمات الغضبى حتى يرتج الوطن المعتلّ
ويفئ الحُكّام إلى حلم العدل
السلطان : حلم العدل ..
لا أفهم
الصياد : هل تبغي أن تفهم
السلطان : حلم العدل
حقا .. أبغي أن أفهم

١) السابق ، ص ٦٣٨ .

الصياد : أن تصبح زمارا يا مولاى

زمارا لا مزمارا

[السلطان يستمع إلى الصوت القديم .. صوت شيخ الصيادين]

" والسلطان العادل زمّار أيضا يا أولادى

حين يوائم بين القدرة والحكمة

بين القوة والحق

بين الحرية والعدل

[صوت مزمار ينبعث بصوت شجى]

الصياد : أنصت

ما أشجى صوتَ المزمار

مِنْ أىّ ينابيع الرحمة يتردد

السلطان :

ما أشجى صوت المزمار

مِنْ أىّ ينابيع الرحمة يتردد

الصياد : ...

بالله .. سأُسلم روحى حتى الينبوع العلوى

لهذا الصوت العذب المفرد

[يسير نحو مصدر صوت المزمار وكأنه مسحور]

السلطان : (شبه مسحور بالغنم)

بالله .. سأسلم روحى حتى الينبوع العلوى

لهذا الصوت العذب المفرد [يسير باتجاه الصياد] (١)

ويرسل السلطانُ الحرسَ ليأتوا بالصياد الطيب – فى الحقيقة و الواقع – ولكنَّ الصيادَ يموت بسبب حاشية السلطان التى أصدرتْ أمرًا بمقاطعة الناس للصياد ، فلم يستطع أن يبيعَ سمكَه ، ويغضب السلطان ، الذى أصبح زمّارًا لا مزمارًا ، يغضب لموت الصياد الذى كان يبصره فى كل شئ ويسأله عن حلم العدل .

السلطان : كيف يموت .. ! ..

---

١) الصياد ، ص ٦٥٧ ، ٦٥٨ ، ٦٥٩ .

وأنا أبصرُه في ردهات القصر .وفي منعطفات

البستان ، وحول النبع . وبين ظلال الأشجار

بل أحيانا يعترض طريقي . ويُسائلُني عمّا أستودعه

في أعماقي ، غرسته كفّاه بلفائف عقلي . ودخائل ذاتي ..

ظافر : عن ماذا يا مولاي السلطان ؟ ..

السلطان : عن حُلم العدل

تتكسر رقاب الثروة ، ينهزم غرور المكتنزين .

تذوب مسافة ما بين التخمة والفقر ..

يصبح كلُّ الناس سواسيةً قدّام القانون .. كأسنان المشط (١)

ويطالب بالتحقيق في مقتل الصياد ، ويواجه حاشيته بفسادها ، بل يكاشف نفسَه بفساده أيضا .

السلطان :

يا قاضيَ العدل

لا تأخذْ أحدًا بالظّنة

فهنالك تُهمٌ أخرى يتناقلها الناسُ بكل مكان

مثلا..

هذا (يضع يديه على كتفي رئيس الوزراء)

إمّعة مسلوب الفكر

وحذاءٌ للقصر

هذا (يضع يديه على كتفي شيخ التجار)

لصٌ لا أدري أو جشع يلعب بالأقوات

ويستلّ حقوقَ الفقراء

هذا [على كتفي قائد الشرطة]

سيفٌ همجيّ فوق رقاب الضعفاء

أنتَ .. دَعِيّ بالتشريع

خَرِب الذمّة .. قاضٍ للأهواء

أنا .. ما قال الصياد

---

١) الصياد ، ص ٧٠٠ .

مزمار ينفخ فيه الأوغاد

فلنحى هنيهةَ صدق

حتى يتبلجَ وجهُ الحق (١)

وبذلك تغير السلطان بفعل كلمات الصياد ، وتحوّل من السلطان الغائب السلطان المزمار إلى السلطان الفيصل ، السلطان الزمّار .

فكانت مسرحية " الزمار " امتدادا لمسرحية " بهلول .. المخبول " ، ومسرحية " الصياد " امتدادا لمسرحية " الزمار "

واتسمت شخصيات هذه المسرحيات الثلاث بالنمو والتطور ، فشخصية السلطان والأميرة والبهلول فى "بهلول .. المخبول "شخصيات نامية ، وشخصيات " السلطان و " الصياد " فى مسرحية " الزمار " شخصيات نامية أيضا ، أما جميع شخصيات " الصياد" (السلطان والأميرة والصياد والحراس الأربعة) فكلها شخصيات نامية فاعلة ، وذلك للتحول والانقلاب الذى حدث لهذه الشخصيات ، كما صور الكاتب الشخصيات وهى تعمل .

فالسلطان ينقلب على الحاشية الفاسدة ، ويتحول إلى السلطان الزمار السلطان الفيصل ، ويطلب من القاضى التحقيق فى مقتل الصياد وأقوال الحارس " حَمّاد" عن فساد الحاشية ليبرزَ وجهَ الحق ، ولكن الحاشية هى الأخرى تنقلب على السلطان ، وتستنكر تغيّره ، ويعتبرونه مريضـًا عصبيًا يحتاج إلى الراحة بعيدا عن أعباء الحكم ، ويعقدون العزم على تنفيذ حكم الإعدام فى الحراس الأربعة – حيث اعتبرتهم الحاشية يعملون على قلب نظام الحكم – وهم فى غمرة اشتغالهم بالحديث ، ومحاولة الالتفاف حول عباس ، يغافلهم معشوقٌ – أحد الحراس الأربعة – ويفكّ قيدَه ثم يختطف السيفَ من السياف ، ليحدث بذلك انقلابا ، ويصبح الحراس هم القوة الغالبة ، القوة الممثلة للشعب ، وتصبح الحاشية مأسورة أمام معشوق ، وبذلك أصبح الأمر فى يد الحراس الممثلين للشعب ، وفى ذات الوقت كان الشعب قد قام بثورة ينادى فيها بحياة عباس ، والثأر لمقتل الصياد ، ويستأذن السلطان من معشوق فى الرحيل إلى أى مكان

السلطان إيذن لى يا ولدى

معشوق : ماذا ؟

السلطان : أن أرحل

معشوق : وإلى أين ؟

السلطان : المستشفى المنفى ، السجن ما شئت (٢)

---

١) السابق ، ص ٧١١ .
٢) الصياد ، ص ٧١٦ .

فيغيّب السلطان عن ساحة الأحداث ، فلم يَعُد له دور ، ولم يعد له وجود إلّا في مكان النفي (المستشفى ، السجن ، المنفى) وهو المكان الذي يتجسد فيه عامل (الاستلاب) بصورة واضحة ومباشرة . إنه المكان الذي ينفي أصالة الوجود ، وسواءه ، واكتماله ، ونحن نلمس هذا المكان في أشكال متعددة من أبرزها على سبيل المثال : السجن ، المستشفى ...

ومكان النفي هو مكان (المفعول به) في الأغلب . إنه المكان المجرد من فاعلية الفعل الإنساني الكامل الحر والحميم ، ومن ثم فهو يضعنا – ربما – في مقابلة أولية بسيطة مع مكان الكينونة .. مكان النفي – بالأحرى – ليس سوى مكان الحرية المقيدة ، ليس سوى مكان الإعاقة ، أو مكان مصادرة الامتداد المادي والروحي للإنسان.

إنه المكان السالب الذي يتحول فيه الإنسان من فاعل إلى مفعول . هو أيضا مكان الانتظار ، ومكان الخوف ، ومكان اليأس . إنه المكان الذي يتمكن كليا من الإنسان ، لا المكان الذي يتمكن الإنسان بواسطته من نفسه ، كما يحدث في حالة الكينونة " (١) .

ثم يأمر معشوقُ الجنودَ أن يقتادوا الحاشيةَ إلى السجن ، ويُنصِّب عباس قائدا للثورة ، ولا يرضى ظافر ومعشوق – كما لا ترضى الأميرة – عن ذلك ، لأن "عباس" لم يكن صالحا للحكم ، فكان في ذلك إجهاض للحلم .

ظافر :

مجنون آخر يركب فوق رءوس الخلق

ماذا يحدث بعد الآن

معشوق : لا أدري (٢)

وقد نسق المؤلف شخصياته ، وأحسن توزيع الأدوار عليهم ، فلم يُشكَّلوا من عجينة واحدة ، بل اتسمت كل شخصية بخصائص تميزها عن الأخرى ، وتعتبر هذه المسرحية – " الصياد " – أحسن مسرحيات أنس داود تنسيقًا وتطورًا ونموًا للشخصيات .

* ومن الجدير بالذكر أن شخصية " السلطان " عند أنس داود إما غائبا عن شعبه وإما قاهرا له – أو للمنادين بالإصلاح – فليس عنده سلطان عادل .

فالسلطان غائب في مسرحية " بنت السلطان " ، ولذا يطلب منه المؤرخ أن ينزل إلى الشعب ليتحسس أحوالَه ، ويطلب منه الفيلسوف أن يخرج للشعب .

---

١) د. وليد منير : جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة ط. الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧ . ص ١٧٣ ، ١٧٤ .
٢) الصياد ، ص ٧٢١ .

الفيلسوف :

اخرجْ للشعب

اهدمْ ما حولك من جدران

المؤرخ :

مثل الجد الرابع فى سلسلة الأسلاف

كان بكل طوائف هذا الشعب عميق الإحساس

يمشى فى الأسواق ، ويسعى بين الناس

لا يحجبه قصرٌ . أو سور ، أو حراس

الفيلسوف :

ارتقِ هذى الهوّة

بين الشعب وبين القوة (١)

وعبّرت شخصية " كافور " السلطان فى مسرحية " محاكمة المتنبى " عن شخصية السلطان المستبد .

وكان السلطان فى مسرحية " بهلول .. المخبول " غائباً عما تفعله حاشيته بالشعب ، إذ تذيقه ويلات الفقر والقهر ، وأراد بهلول أن ينبه السلطان إلى فساد حاشيته مستخدماً القناع والتلميح .

بهلول :

يا مولاى السلطان

بيتك ممتلئ بقنافد لا تحصى

وبأعداد هائلة من قطعان الجرذان ، ومن أوشاب الحيتان

إنى أبصرها يا مولاى ، أراها رأى العين

صدقنى .. إنى أبصرها .. قافلة هائلة ممتلئة

بثعالب ونمور مجترئة (٢)

أما السلطان فى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " فهو شخصية قاهرة تتستر وراء الدين والقانون .

كما أراد سلطان " محاكمة المتنبى " أن يتستر وراءهما يقول عنه وضاح :

---

١) بنت السلطان ، ص ٧٣ .
٢) بهلول .. المخبول ، ص ١٩٩ .

وضاح : ...،

وعلى رأسهم الطاغيةُ الأكبر

" السلطان "

عفوك يا مولاتي

المتظاهر بالتقوى والورع الأجوف

...

وفي عينيه وميضٌ يفضح باطنَه المربد

يُنبئ عمّا يُضمر مِنْ حقد

ما تطويه أضلاعُ الثعلب مِن كيد

يضحكني من هذا الطاغية المجنون

أن يتستر باسم الدين ، وباسم القانون (١)

ويقول له وضاح قبل أن يقتله (أي قبل قتل وضاح للسلطان)

وضاح :

في عهدِك يزدهرُ الوهم .

يقتات الشعبُ موائدَ مِنْ حلم

طالت أيدي السُّراق طعامَ الشعب

وتخطّتْ ثرواتُ مواليك حدودَ التخمة

في عهدك يا مولاي انتشرَ الظلم

وتفسّختْ الأخلاق

وساد العفنُ الأسود

نخرَ السوسُ كيانَك .. فامتد السوسُ إلى عظم

الدولةِ ونخاعِ الحكم

سقط القانونُ ، وزُيِّف حتى التشريع ، وضُربت

آيات العدل (٢)

---

١) الأميرة التي عشقت الشاعر ، ص ٣٩٠ .

٢) السابق ، ص ٤٦٩ .

أما شخصية السلطان فى مسرحية " الثورة " فهى شخصية مهزوزة ضعيفة ، عاجزة عن اتخاذ القرار ، ولذا فهو ظالم لشعبه بضعفه هذا (ظلم من نوع آخر) .

★ ومن الشخصيات البارزة فى مسرح أنس داود – أو ذات الحضور – شخصية " الأميرة " التى ارتفع بها إلى مستوى " الرمز " أحياناً .

فى مسرحية " بنت السلطان " كانت الأميرة – فى القسم الأول – سبباً فى سقوط حصن أبيها ، فدخله الجلمدُ وجيشُه و " سقط السلطان طعيناً بحراب ابنته الحسناء ، والتف الغازون على القلعة يمتصون دماء الفقراء، ويشيعون الفوضى والذعر " (١)

ولكن الأميرة فى القسم الثانى تبدو متعقّلة متبصرة ببواطن الأمور ، فنراها تنبه أباها إلى الحقد الكامن فى شخصية " كافور " ، ونراها تنهر القادة الذين يحاولون شحنّ نفسية السلطان ضد المؤرخ والشاعر والفيلسوف الذين يمثلون الشعب ، ويعبرون عن رغباته ومطالبه أمام السلطان .

وهذه الأميرة تشغل نفسَها بأمور الحصن وتأمينه .. أى الأمور السياسية ، فها هى تشترك فى حوار والدها مع قادته .

الضيزن :

كنّا نسأل عن إجراءات الأمن ، وعن إجراءات

التحصين ، حراسة كل الأبواب

الأميرة :

أخشى الأبواب الشرقية

نقطة ضعف فى هذى القلعة (٢)

وعندما يقرر أبوها تمرير قافلة السلاح وراء عيون الأعداء بنفسه على أن يصطحب معه كافور وبعض الجند ، عند ذلك تُزعر الأميرة ؛ لأنها تخشى كافورَ العبد ، لعلمِها بحقده تجاهها وتجاه السلطان ، ويتحقق ما كانت تخشاه ، فقتلَ العبدُ السلطانَ ، وسلب خاتمَه ومفتاحَ الحصن ، فالأميرة إذن كانت تتسم ببُعد النظر وتعمّق الأمور .

وعندما تلتقى الأميرة بكافور تواجهه بخِسّة فِعله ، "وحين يزعم العبدُ السلطان أن قادة الجيوش قد بايعوه بالإمارة ، تكشف له ما أراد إخفاءه ، فقد قدّم الأموال والهدايا من بيت المال ، ورفع سيوف الغدر على الأعناق. فهم مخيّرون إذن بين ذهب السلطان وسيف السلطان " (٣) وترفض الأميرة أن يمتلكها كافور ن فيكون جزاء هذا الرفض هو تسليم كافور الأميرةَ والحصنَ للجلمد .

---

١) بنت السلطان ، ص ٦٣ .
٢) السابق ، ص ٧٤ .
٣) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٩٤ .

وقد اتسمت الأميرة بقوة الإرادة ، والوعى ، وكانت شخصية نامية .

أما الأميرة فى " محاكمة المتنبى " فهى زوجة السلطان ، وهى شخصية سطحية – كباقى شخصيات المسرحية – لم يتعمق الكاتب أغوارها ، فهى مجرد مؤيدة للمتنبى الشاعر ، تميل إليه عاطفياً إذ تقبل غزله فيها ، وتغازله هى أيضاً ، تقف بجانبه ضد زوجها ، تدافع عنه وتبرر ما يقوله – فى تقريرية ومباشرة – وفى نهاية المسرحية تسعد لبراءة المتنبى ، ويأتى صوت الأميرة ليؤكد سريان فاعلية الشعر وتأثيره فى مجابهة القهر والفقر ، حتى وإن مات الشاعر .

صوت الأميرة :

لكنك تنسى يا كافور

إن أنت قتلت الشاعر

أنك أعجز عن قتل الشعر

مأساة الطاغية " الشعر "

وليس الشعراء (١)

أما الأميرة فى " بهلول .. المخبول " فهى شخصية نامية فاعلة (وهى زوجة السلطان أيضاً) تقف بجانب بهلول الذى تراه مسكيناً لا حول له ولا قوة ، ولا يقول إلا الحق ، وتعنّف الحاشيةَ التى تتحد صفاً واحداً ضد المخبول ، فحينما أرادت الحاشيةُ الفتكَ بالمخبول تدخل – بعد أن فتحت الباب بعنف – وتخاطب الرجالَ حين ترى المنظر مستنكرة موقفهم

الأميرة :

ما هذى الضجّة يا مولاى ؟

[تدخل .. ترى المنظر .. تخاطب الرجال]

ولماذا حاصرْتم هذا المسكين ؟!

أفرَغتُم من كُلِّ الأعداء ؟!

لم يبقَ سوى بهلول

بهلول .. المخبول (٢)

وتستهزئ بهم قائلة : " أوَ هذا مَنْ جرّدتم سيفَ النقمة فى وجهه ؟!" ، ص ٢٠٨ ، وحينما ترفض الحاشية إعطاءه الأمان تتعجب الأميرة من ذلك ، لأنهم يتحدون ويقفون صفاً واحداً ضد رجل مسكين .

---

١) محاكمة المتنبى ، ص ١٥٩ .
٢) بهلول .. المخبول ، ص ٢٠٦ .

ويثير المخبولُ الحاشيةَ مرة ثانية ، وذلك بكشف أقنعتهم ومواجهتهم بطباعهم النتنة ، وتثور ثائرتهم ، فيهددهم السلطان ويطلب منهم أن يخرجوا ، ويطلب السلطان من المخبول أن يعيد على سمعه رأيَه في حاشيته ، فيتباله المخبول ، ثم ينقد السلطانَ وحاشيتَه نقداً لاذعا ، فيثور السلطان ، ويقرر قتل المخبول ، فتدافع الأميرة عن المخبول ، فهو لا يردد سوى ما يسمعه في الأسواق ، وتتوسل للمخبول عند السلطان ليعفو عنه بعد أن وعدَه الأميرُ الطفل أن يعودَ إلى بيته لزوجته وأولاده ، فكانت الأميرة سبباً في نجاة المخبول ، لتكون نصيرةً للحق والضعفاء

الأميرة :

وعدُ يا مولاى السلطان

[السلطان يتجهم وجهُه ولا يرد]

هَبْ دمَه لصغيرك

أغلى ما نملُك

ليس كثيراً يا مولاى السلطان

هذى طلبتُه الأولى منك (١)

والأميرة في مسرحية " الأميرة التي عشقت الشاعر " زوجة السلطان أيضاً ، وهي امرأة جميلة فاتنة ، فُتن الشاعر بجمالها .. في أول لقاء لها بالشاعر ترحب به .. وتعشق الشاعر – الذى أحبته من أول نظرة – وتهيم به ، فتتغزل فيه مرة ، وتبوح له بتعاستها في حياتها وهمومها مرة أخرى، فهي " مهمومة بدوران الإنسان في دورة العذاب والتعذيب ، الإنسان المعذّب الذى يعذّب غيرَه، الجلاد المجلود الذى يجلد وجهَ أخيه الإنسان مجلود من آمره " (٢).

وتُعبّر للشاعر عن حزنها وتعاستها ، وسبب هذه التعاسة هو أنها تعيش في بيت منعزل " في ضاحية يغرق في عسس السلطان وجواسيس السلطان " ولذا فهي تحتاج إلى مَنْ يجدّد حياتَها ، مَنْ يعطيها الأملَ ، مَنْ يشعر بأنوثتها .

وتُفصح للشاعر عن حبّها له ، وتطلب منه عدمَ مجابهة السلطان بالسيف ، حتى لا يفضح أمرها – وأن يحافظ على حبهما بالبقاء في عشّه ، سيفه في غمده ، يرتقب الغد ، ويعطيها الشاعر وعداً بذلك .

وضاح :

مِن أجلك يا مولاتى .. أنتظر الغد

---

١) السابق ، ص ٢٢٢ .

٢) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٥٢ .

حين أرى شعبى يزحف فى كُتلٍ غاضبة نحو الوعد

الأميرة : هذا وعد

وضاح :

بل إنّى يا مولاتى حين أردّى هذا الإنسان " الفرد"

أخسرُ معركتى .. أخسرُ حُلمى

أن يتغيرَ بالثورة هذا العالم

ماذا أكسبُ لو خسرتْ روحى الحُلم (١)

وتنطلق الأميرة للعب والمرح مع الشاعر الذى تراه طفلاً ، كما يراها طفلةً ، إذ يخلعان قناعهما ليرجعا إلى مرحلة الطفولة .

وضّاح : العالمُ يا طفلتى الحلوة مملوء بالحب

الأميرة : العالمُ يا طفلى المحبوب مهاد الحب (٢)

يقول د. أحمد السعدنى : " فى مسرحية " بعد أن يموت الملك " – لصلاح عبد الصبور – كانت الملكة تبحثُ عمّن ينبتُ فى بطنها طفلاً . حتى وجدت الشاعر . الملكة كانت عنده امتداداً للأميرة فى مسرحية " الأميرة تنتظر " التى وعدّها السمندلُ أن يُنبت فى بطنها طفلاً كلّ خريف . خدعَها الوعدُ . أمّا الملكة فقد التقت بالشاعر الذى يُعطيها الطفلَ . والأميرة فى مسرحيتنا هذه تجعل من الشاعر طفلها " (٣) .

الأميرة :

يا بوابَ البستان

هذا الطفل الربّانى

ينسج حُلمَ الإنسان

شعراً .. مشبوب النبرة

أعشقُه مثل السكر (٤)

وبعد أن يعرف السلطانُ سرَّ علاقة الأميرة بالشاعر يقرر حرقَ بيت الأميرة بكل ما فيه ومَنْ فيه عدا الأميرة ، وتطلب منه الأميرة أن تصطحب وصيفاتها إلى القصر الذى ستذهب إليه ، ولكنه يرفض ، ويقرر أنه سيقتلهن داخل هذا البيت الذى سيحرقه ، فتصرخ الأميرة فى وجهه ،

---

١) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٤٠٥ .
٢) السابق ، ص ٤٠٨ .
٣) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٥٨ .
٤) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٤١٠ .

الأميرة : (فى انفعال)
تقتلهن
سفّاح قذرٌ .. سفّاح . وجبان (١)

حينئذ يتصدى له وضاح ، ويمنعه من حرق البيت ، ويقتل السلطان بعد أن قدم لـه مبررات قتله ، ولكن الأميرة لم ترضَ عن هذا الفعل ، وتراه فعلاً جنونياً أدى إلى إجهاض الحلم

الأميرة : لكنّك يا ولدى .. يا معشوقى الشاعر
يا معشوقى المسكين ..
أجهضتَ الحُلم (٢)

فالأميرة كانت تحلم – مثل الشاعر – بتنوير الإنسان حتى يثور على الظلم والطغيان ، فتغيير السلطان لا يغير من الواقع ، فَمِنْ جُثّة هذا السلطان سيصعد سلطانٌ آخر .

" ويرتفع الشاعر بالأميرة إلى مرتبة الرمز الذى كانته الملكة فى " بعد أن يموت الملك " والأميرة هذه " المتبغددة على الدنيا من أول الزمان إلى آخر الزمان " (٣)

وضاح : ...
كلاّ يا مولاى
فلتسلمْ مولاتى .. لربيع قادم
ألف ربيع قادم
تتفتح بالنضرة والحب
ولتذهب أنت
أ هُون مِنْ ... (٤)

وإن كانت الأميرة فى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " قد ارتفعت إلى مستوى الرمز ، فقد ارتفعت إلى مستوى الرمز أيضاً فى مسرحية " الصياد " ، وهى زوجة وفية لزوجها السلطان ، تقف بجانبه تناصره وتؤازره ، وتعبّر عن حبها العظيم له ، فها هى تهدّئ من رَوْعه وتطمئنه عندما يستيقظ من نومه مذعوراً ، وتقول له :

---

١) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٤٦٧ .
٢) السابق ، ص ٤٧١ .
٣) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٦٣ .
٤) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٤٦٩ ، ٤٧٠ .

الأميرة :

أنتَ الآن بقلب سريرك ، بين حنايا قصرك فى

أفياء ذراعى الحانيتين (١)

وتعطيه شراباً مهدّئاً ، وتقترح عليه القيام برحلة تهدّئ أعصابه (للصحراء أو البحر) ، وتقول له فى موضع آخر معبّرة عن حبها له .

الأميرة :

وأنا يا مولاى .. الغيمة دانية ومواتية

أتذاوبُ فيك كما تتذاوب ألوانُ الطيف (٢)

ولا ترضى الأميرة عن الثورة التى أطاحت بالسلطان ونصّبت عباساً قائداً للثورة ، إذ تراها ثورة اتسمت بالفوضى والقمع الهمجى ، إذ ينصّب عباس المتغطرس الأحمق قائداً للثورة التى صنعها حماد – المضحك – ويُغيّب " معشوق " صاحب الشخصية المتزنة والذى صنع الانقلاب ، وترتفع إلى مستوى الرمز فى حوار " ظافر " و " معشوق ".

ظافر : كانت تتحدث فى حُبّ وأمومة

معشوق : انصرفتْ دامية القلب.

ظافر : حرمتها الأقدارُ الخُضرةَ والظّل

معشوق : تلك الأم المعبودة (٣)

****

– أما عن الشخصيات الثانوية فقد قامت بأدوار مهمة فى نمو الحدث ، مثل شخصية " زهراء " فى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " فهى شخصية ثانوية ، ولكنها تقوم بدور مهم فى المسرحية ، حيث تقوم بالتمثيل الإيحائى ، وتنطق بالحكمة ، وتتسم بالوعى ، ساق المؤلف على لسانها مغزى العمل المسرحى ، تظهر من خلال تمثيلها الإيحائى فساد حاشية السلطان ، وتدفع بالحدث إلى التطور ؛ تعرف سِرّ العلاقات بين السلطان والأميرة ، والأميرة والشاعر ، والسلطان والشاعر تقول عن الشعر والشاعر :

وضاح : قربانى .. لا أملك غير لسانى

---

١) الصياد ، ص ٦٢٧ .
٢) السابق ، ص ٦٣٦ .
٣) الصياد ، ص ٧٢٢ .

زهراء :

ولسانك يصنع كوناً من أنغام

يرمى فى رَحم الأرض بذورَ الخصب

علّقه فى نطفة قلبك حتى يهزج إن خفق القلب

أو يسقط – إن كنت كذوبا – فى بئر الصمت (١)

...

صوت زهراء : الشاعر مَنْ يُبصر أعماقَ الأشياء (٢)

وزهراء شخصية حكيمة عميقة الفهم ، ولذا ترى أن قتل السلطان لا يغيّر شيئاً ؛ لأنه تغيير للفرد ، وإنما العبرة بتغيير الجموع (الشعب) ، ولذلك لم ترض عن قتل السلطان ، تقول :

زهراء :

بل يبقى السلطانُ هو السلطان

يتغير منه الشارة والاسم ، ويبقى الطغيان

مثل الثعبان

يتغيّر منه الجلد ، ويبقى الثعبان (٣)

وفى نهاية المسرحية تنطق زهراء بما يدل على إجهاض الحُلم حين قتل الشاعرُ السلطانَ

زهراء : مِنْ جُثة هذا السلطان سيصعد سلطانٌ آخر ، وعذاب آخر (٤)

فهذه شخصية ثانوية ولكنها قامت بدور مهم فى نمو الحدث ، وهى شخصية فاعلة تعمق الكاتب أغوارها ويرى رشاد رشدى أن كل شخصيات المسرحية تقوم بأدوار مهمة فليس هناك شخصية رئيسية وشخصية فرعية، وذلك فى قوله : " ليست هناك شخصية رئيسية وشخصيات فرعية، بل الكلّ شخصيات رئيسية مهما كان دورُها صغيراً فى حجمه .. ولذلك فانضباط الشخصية الصغيرة فى النمط العام للمسرحية مهمّ كل الأهمية ؛ لأنه لو اختل هذا الانضباط لاختل النمط كله أو كما نقول "انفرط "(٥) .

---

١) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٣٤٨ .
٢) السابق ، ص ٣٥٠ .
٣) السابق ، ص ٤١٦ .
٤) السابق ، ص ٤٧١ .
٥) فاروق عبد الوهاب : دراسات فى المسرح المصرى ، ط الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ص ٢٠٥ .

- وهناك شخصيات ثانوية أخرى قامت بأدوار مهمة مثل " زهراء " - ومثل شخصية بهلول " ثعلبة الشاعر " فى نفس المسرحية - وشخصيات ثانوية قامت بأدوار بسيطة لا تدانى دور " زهراء " مثل " دور "القس" فى مسرحية " الشاعر " .

- ومن المسرحيات ذات الشخصيات القليلة مسرحية " الملكة والمجنون " ، وهى مسرحية من فصل واحد، شخصياتها " الزوج " و " الزوجة " و " المجنون " و " نسرين " التى تؤدى أغنية تبشر بالمستقبل .

والمجنون هو المتحدث طوال المسرحية ، ودور الزوج والزوجة دور مساعد فقط لاستمرار الحديث أو الحوار .

ولا يخلو مسرح أنس داود من الشخصيات السطحية مثل شخصيات مسرحية " محاكمة المتنبى " و "الملكة والمجنون " وبعض شخصيات " الثورة " مثل شخصية السلطان وشخصية سعد زغلول التى يقول عنها د. أحمد السعدنى : " فشخصية سعد زغلول جاءت مسطّحة بلا عُمق ، لم يحاول الكاتب تعمُّقَ أبعادِها الفكرية والنفسية ، ولكنه سطّحها " (١) وإن كان هناك بعض الشخصيات النامية الفاعلة مثل همّام ورفاقه .

كما جاءت معظم شخصيات مسرحية " الشاعر " بسيطة غير نامية ، ولكن تجدر الإشارة إلى أن معظم شخصيات المسرحية كانت على وعى بالواقع المعاش ، كما كانت شخصيات الحاشية فى مسرحية "الصياد " شخصيات بسيطة ذات بعد واحد ، ومن الشخصيات السطحية أيضاً شخصية السلطان فى مسرحية " البحر " فكان دور السلطان هامشياً .

★ أما عن الشخصيات الشريرة فى مسرح أنس داود فهى قليلة - بالإضافة إلى الحاشية الفاسدة فى بعض المسرحيات - مثل شخصية الشيخ عكل " بعزقة الضب " فى مسرحية " البحر " .

ولكن الشخصيات الشريرة فى مسرح أنس داود ليست كالشخصيات الشريرة التى نراها عند مهدى بندق - مثلا - بمعنى الشخصية الشريرة التى تخطط وتدبروتحيك المؤامرات طوال المسرحية - أو معظمها - إنما الشخصيات الشريرة عند أنس داود يمكن أن نسميها شخصيات غير فاضلة ، حيث إنها تقوم بفعل دنئ ، دون أن يتجسّد شرُّها قبل ذلك أو بعد ذلك ، مثل شخصية بهلول " ثعلبة الشاعر " فى مسرحية "الأميرة التى عشقت الشاعر " .

فنحن نرى أمامنا شخصية عادية ليست فاضلة وليست شريرة ، ثم تقدم على فعل دنئ .

كما أننا نعرف فساد الحاشية عن طريق الحَكْى ، أو النقد ، ولكننا لم نر أحد أفراد الحاشية يخطط ويدبر للشر ، ولوحظ أن أنس داود لا توجد عنده شخصيات نسائية شريرة ، وهناك مسرحية خلت من الشخصيات النسائية تماماً هى مسرحية " الزمّار " .

---

١) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٣٧ .

* أما الشخصيات عند فاروق جوَيدة فهى منسقة تنسيقا بارعا سواء أكانت رئيسية أم ثانوية ، نامية أم بسيطة ، صوّرها وهى تعمل ، ففى مسرحية " الوزير العاشق " رأينا الشخصيات النامية الفاعلة التى تعمق الكاتبُ أغوارَها ، مثل شخصية " ولادة " و " ربيع " وملك قرطبة و" ابن زيدون".

وقد أحسن المؤلف رسم الشخصية الشريرة التى تمثلت فى " ربيع " ، كما قامت الشخصيات الثانوية بأدوار مهمة (مثل " زهراء " التى تذكرنا بـ " زهراء " الأميرة التى عشقت الشاعر " لأنس داود) .

ولنأخذ شخصية " ربيع " ، وهى شخصية شريرة منفّرة ، شخصية باردة تتصرف بوقاحة أتقن الشاعرٌ تصويرَها ، فظهرت " شخصية ذات جاذبية آسرة ، يُخشى من أثرها دائما – فنيا وخلقيا – على الشخصية الخيّرة " (١) فأصبحت " محور الارتكاز فى إثارة الصراع المسرحى " (٢)

فى البداية نرى ربيعا مهنّئا ابنَ زيدون بالوزارة منافقا كأمثاله من الشعراء ، ولكنه يستغل ذهابَ ابن زيدون للملوك يدعوهم لتوحيد الصفوف ونبذِ التفرق ، ويدعوهم إلى الاتحاد لمواجهة أعداء الإسلام ، يستغل ربيع ذلك ويوشى به عند الملك .

فها هو ربيع يوغر صدرَ الملك ضد ابن زيدون ، ويَعزُ إليه أنَّ ابن زيدون يحلم أن يكون هو الزعيم ، ويؤكد له أن ابن زيدون يذمّه ، ويقول عنه – أى عن الملك – أنه سببُ المصائب التى حَلَّتْ بالإسلام وبالعرب .

ربيع : " بعد تردد "
فلقد سمعت الآن أن أبا الوليد ..
يدور فى كل العواصم
يوهم الأمراءَ والحكامَ يدعوهم لجمع الشمل
الملك : ماذا يقول أبو الوليد
ربيع :
قد قال أن الوحدةَ الكبرى مصير ..
يتآمر الشعرورُ يحلم أن يكونَ هو الملك ..
...
الملك :
" ينظر إلى ربيع متسائلاً فى غضب "
مَنْ قالَ هذا يا ربيع ؟؟

١) الشخصية الشريرة ، ص ١١٢ .
٢) السابق ، ص ١٠٦ .

ربيع :

عبدون .. خادمك الأمين

أرسلتُه فى غفلة خلفَ الأميرِ أبى الوليد ..

سمعَ الحكايا كلَّ ما قد دار أخباراً و أسراراً

الملك : أحضره حالاً يا ربيع

ربيع : موجود – عبدون

......

عبدون : قد قال أنّك بعثَ جيشَك ..

للفرنجة من سنين ..

وبنيتَ قصراً مِنّ دماءِ الناس ..

فى قلبِ المدينة ..

والناس تدفعُ فى الضرائب قوتَها ..

وتراك تأكلُ كلَّ أموال الخزينة .

...

عبدون :

ويقول أيضاً سيدى .

أن الجوارى والحِسان على بلاطك بالمئات ..

وبأن مالَ الشعب ضاع على النساء الساقطات ..

فلقد تركتَ الجيشَ يشرب من دماء الناس .

...

الملك : أحضره حالاً يا ربيع ..

ربيع : " بخُبث " مَنْ سيدى .. ؟

الملك : اقبضْ على هذا الوضيع .. أبى الوليد . (١)

وتكون نتيجة هذه الوشاية القبضَ على ابن زيدون ثم الزجّ بـه فـى السـجن ، وهـذه أول عمليـة شريرة يقوم بها ربيع ضد ابن زيدون .

وها هو ربيع يزور ابنَ زيدون فى سجنه ، ويوصى الحارس أن يذيقه أقسى ألوان العذاب

---

١) الوزير العاشق ، ص ٥٣ ، ٥٥ ، ٥٦ .

ربيع :

أُوصيك خيراً بالسجين ..

علّمه كيف يرى النهارَ سحابةً سوداء ..

كيف يصيرُ عمرُ المرء ليلاً

مظلمَ الأشباح .. موصولَ الألم ..

...

وادفعْ به عند الصباح إلى الكلاب ..

وادفعْ به عند المساء ..

فمصيرُه هذا الظلام .. (١)

يذهب ربيع إلى ولادة – بعد أن تسبب في سجن ابن زيدون – التي لا تقبل زيارته لها ، وتهدّده، بطرده من قصرها ، ولكنه يهددها بتدبير فضيحة لها ، ثم يهددها بالسجن ، ولكنها لا تخاف السجن ، فيخيرها بين الزواج منه وبين حياة أبي الوليد ، ولكنها تقبل الزواجَ كارهةً ، لتنقذ حياة أبي الوليد .

ربيع :

الآن قد وضحَ الثمن

إنّي أريدُك يا مليكةَ ملكنا

إنّي أريدُ المجدَ والحسبَ القديم ..

أو فاسمحي لي ..

كلُّ ما أبغيه رأسُ أبي الوليد ..

.....

ولادة : مِنْ أيّ دين أنت ؟

ربيع : لا دينَ لي ..

ولادة : مِنْ أيّ أرضٍ جئت ..

ربيع : ولا أرضَ لي (٢)

ويذهب ربيع إلى ابن زيدون في السّجن مرة ثانيةً ، ويتشفى منه لوجوده بين السفهاء واللصوص بسبب طموحه الكبير ، وفي نهاية لقائهما يخبرُه أنّ ولادة ، أصبحت زوجته – أي زوجة ربيع – وهي التي حالت بين ابن زيدون وبين القتل .

---

١) السابق ، ٧٣ .

٢) الوزير العاشق ، ص ٨٧ ، ٨٨ .

وفى نهاية المسرحية تتضح خيانة ربيع ، فقد انضم لجيش العدو الذى دخل قرطبة ، فكان يدين للفرنجة بالطاعة ، ويساعدهم حتى تمكنوا من احتلال قرطبة ، يقول أبو حيان عن ربيع

أبو حيان :

قد كانَ يُرسل كلَّ شئ للفرنجة من سنين

كل الذى فى الجيش مال أو رجال أو عتاد ..

فأبوه " داود " لعلّك تذكره ..

قد كان خماراً ..

خمارة الغشّاش صارتْ مخزناً

مأوى لأسلحة الفرنجة (١)

وقد تخلّص ربيع من كل الأوفياء للوطن ، ولم يبقَ معه إلا الخـائنون أمثالـه ، وهـا هـو ينقلب على الملك – الذى كان يُظهر له الطاعة – ويأتى لقتله (بعد أن سقطت قرطبة ، ودخلها الفرنجة) لأنه أخرج ابنَ زيدون من السجن ، فيقتل الملكَ ، ويأمر بقتل ابن زيدون ، لتكتمل بذلك سلسلة الضياع على يديه ، ضياع الحب وضياع العمر ، وضياع الأرض .

وها هو يعبّر عن سعادته بسبب احتلال الفرنجة لقرطبة .

ربيع :

الآن عادتْ قرطبة ..

قد طالَ فينا الشوق

أعوامُنا مرّت كأطول ما يكون العمر

شوقٌ طويل عشتُه .. شوق طويل

عادتْ لنا بعد الغياب ديارُنا (٢)

وقامت الشخصيات الثانوية أيضاً بأدوار مهمة فى المسرحية ، مثل الملك (١) والملك (٢) و"زهراء" و"زياد" .

فالملك رقم (١) ، والملك رقم (٢) يُظهر لنا المؤلف من خلالهما جَهْلَ الحُكّام الذى أدّى بهم إلى التفرّق وحُبّ الزعامة ، فالكُلُّ يحلم أن يكون هو الزعيم ، فها هو الملك رقم (١) يأمر بتدمير بيوت المسلمين وأسْر نساء المسلمين مدّعياً أن هذا من أجل الإسلام ، فما أجهلَ هذا الملك !

---

١) السابق ، ص ١١٦ .

٢) السابق ، ص ١٢٥ ، ١٢٦ .

الملك (١) : ...

اضربْ هنا .. وانسفْ هناك ..

والله سوف يعيُننا فى جهدنا

لخراب بيت المسلمين (١)

وقد هرب هؤلاء الحكام جميعاً ، وتراجعت جيوشهم عندما دخل الفرنجة قرطبة .

أما " زهراء " و " زياد " فهما شخصيتان تتسمان بالوفاء والوعى ، فنرى " زهراء " واعية لما يدور حولها من أحداث ، وتتوقع ما يحدث فى المستقبل من خيانة " ربيع " للوطن ، وللملك – ملك قرطبة ويتحقق ما تنبأتْ به .

زهراء : ...

فربيعُ هذا الخائن الملعون يحلم

أن يعودَ بأمّه يوماً .. ويحكم قرطبة

مازال يحلمُ أن تعودَ الأندلس ..

فربيعُ أصبحَ كلّ شئ فى البلاط . .

سيفٌ يسلّطه الملك

لكنه يوماً سيعصف بالملك ..

يوماً سيعصف بالملك .. (٢)

كما يتسم " زياد " بالوعى أيضاً ، فها هو يعرف سِرّ سقوط الأندلس

زياد :

حُكّامُنا باعوا الوطن

باعوا الأمانةَ فى طريق الزيف

والإثراء .. والمال الحرام

سرقوا الشعوبَ بلا حياء (٣)

كما اتسما – أى زياد وزهراء – بالوفاء والإخلاص لولادة وابن زيدون ، حيث كانت زهراء وصيفة وَلادة ، وزياد خادم ابن زيدون ، ويتزوجان ، وينجبان طفلاً وطفلةً ، يسميّان الطفل " الوليد " والطفلة " ولادة " كامتداد " للوليد " و " ولادة " الشاعر والأميرة .

---

١) الوزير العاشق ، ص ٣١ .
٢) السابق ، ص ٧٥ ، ٧٦ .
٣) السابق ، ص ١٢٧ .

وكذلك " عبدون " شخصية ثانوية ، ولكنها شخصية فاعلة ، أدّتْ دوراً مهمًا فى المسرحية فقد وظّفه ربيعُ فى الوشايةِ بابن زيدون ، وأمرّه بقتله فى نهاية المسرحية ، فقتلَه .

— وقد ارتفع المؤلف بولّادة إلى مستوى الرمز يقول فاروق جويدة عن ولادة فى المسرحية :

" كنت حريصاً على أن أظهرها فى شكل قديسة ، حتى عندما سقطت فى المسرحية ، فقد سقطت مِنْ أجلَ مَنْ أحبّت ، وذلك لأنى كنت أخشى أن يُساء فهمَ الرمز ، ومِنْ ثم فأنا تعاطفتُ معها فى المسرحية، لا من الناحية التاريخية"(١)

وتعاطف المؤلفُ مع " ولّادة " لأنه أراد " أن يفهم البعضُ أن شخصية ولادة ترمز إلى مصر مثلا أو الأندلس"(٢) ولذلك فعندما سقطت ولادة فكان المؤلف يمهد " بذلك لسقوط الأندلس أى أنها رمز سقوط وطن وليس مجرد سقوط امرأة " (٣) وجاءت شخصية ولادة شخصية واعية نامية فاعلة ، تعمق الكاتبُ أغوارَها .

وكما ارتفع المؤلفُ بولادة إلى مستوى الرمز ، ارتفع أيضاً " بفاطمة فى مسرحية " الخديوى" إلى مستوى الرمز ، وهى شخصية نامية فاعلة تتسم بالوعى والذكاء .

تكتشف أن أباها – الخديوى – هو الذى قتل " صدّيق " من خلال محادثته لنفسه ، وتعاتب والدها ، وتستنكر هذا الفعل ، فقد تنكّر للصداقة والأُخوّة والوفاء ، إلا أنها مع هذا تظهر شفقتها عليه ، وتقرر أنه لا قيمةَ للسلطان حين يموت فى القلب الضمير .

فاطمة :

القتلُ أكبرُ من دموعِك يا أبى
حتى ولو نزفتْ عيونك
ألفَ نهر من دموع ..
...

فاطمة :

قد كنتَ تسأل يا أبى ..
ماذا جرى للقلب ..
أىُّ قلب تسأله ..
قلب تنكّر للصداقة والأُخوة والوفاء ..
صدّيق عمّى .. تقتله ..

---

١) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ط الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ١٢٧ .
٢) السابق ، ص ١٢٦ .
٣) السابق ، ص ١٢٩ .

قلبي حزين يا أبي قلبي حزين

....

فاطمة :

لو كنتُ أعلم أنَّ ذنبَ أبي

تطهّره دموعي

لبكيتُ عمري كله من أجل هذا الذنب

......

فاطمة :

ما قيمةَ السلطان حين يموت

في القلب الضمير .. (١)

وعندما تحل الكوارث بالبلاد (سوء الأحوال الاقتصادية ، وخواء الخزانة) ، ويلوم الخديوى نفسَه ، حينئذ تحمّل فاطمة أباها المسئولية عن هذه الكوارث ، فهو الذى أخطأ فى البداية ، حتى أصبح الشعب يستجدى رغيفَ العيش مِنْ الغير ، وتعرف أن الديون هى السبب فى هذه الكارثة التى أحلّت بالبلاد ، ولن يتحرر الرغيفُ إلّا إذا تحرر القرار .

فاطمة : ...

حرّرْ رغيفَك يا أبى ..

حرّرْ رغيفَ الشعب ..

انقذْ مصيرَ الناسِ مِنْ أيدى الغريب ..

حرّرْ قرارَك يا أبى .. حرّرْ قرارَك .. (٢)

وحينما يأتى الدائنون للمطالبة بديونهم ، ويقترح ديلسبس على الخديوى أن يُعلنَ إفلاسَه ، ويبيع الدَين ، حينئذ تظهر شجاعة فاطمة وجرأتها ، فتواجه ديلسبس باحتياله وفسادِه الذى أدّى إلى ما وصلتْ إليه مصر ، وتطلب مِنْ أبيها القبضَ على " ديلسبس " و " عثمان " وتسديد الديون من أموالهما .

فاطمة : ...

ديلسبس يا وكرَ الفساد..

قد بعتَها شبراً فشبراً للديون ..

---

١) الخديوى من ص ١٤٦ إلى ص ١٥١ .
٢) الخديوى ، ص ٢١١ .

رهنتَها للغرب ..
وشربتَ مِن دَمِ الحيارى
والثكالى الجائعين ..
أوقعتَنا صيداً ثميناً
فى شباك الغرب يا نصّاب .
...
ادفعْ لهم ممّا سرقت
ادفعْ لهم ممّا نهبت
واسأل بنوكَ الغرب عن
حجمِ الفوائد والعملات المريبة
...
أبتاه لو تسمع كلامى مرة
اقبض على اللّصين ديلسبس وعثمان
أموالهم تكفى سداد ديوننا (١)

إلّا أن الخديوى لا يستطيع القبضَ على ديلسبس وعثمان ، لأن الباب العالى قد عزلَه ، وهنا يعلن ديلسبس وعثمان بيعَ كلّ شئ فى مصر فى مزاد علنى ، فيبيعان مصر كلها ، ويأتى الدور على الخديوى لبيعه ، بعد أن باعوا تاجَه ، وهنا ترتفع فاطمة إلى مستوى الرمز وتشترى الخديوى ، ولكن بأىّ شئ تشتريه ؟

ديلسبس : جناب الخديوى مَنْ يشتريه .. ؟
فاطمة :
أنا بعمرى اشتريه ..
وبكل ما نزفتْ جراحُ القلب
مِنْ حُلمى وأحزانى ودَمْعى أشتريه
وبكلّ غُصن فوق ماء النيل يبكى أشتريه ..
وبكل ضوء فى ربوع النهر يسرى أشتريه ..
وبكل حُلم فى حنايا القلب يخبو أشتريه
لو خانتْ الدنيا فسوف أظل
وحدى بالوفاء لأشتريه .. (٢)

---

١) السابق ، ص ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٢٤ .
٢) الخديوى ، ص ٢٣٦ ، ٢٣٧ .

وتتحول فاطمة – التى كانت تهاجم والدها وتلومه – إلى مُدافعة عن الخديوى ، وتذكر إنجازاته ، وتشير إلى أنّ ما بناه لمصرَ من حضارة سوف يعرفها مَنْ يأتى بعدّه وإن أنكرها الذين عايشوا عصرَه ، وتحلم فاطمة – التى ترتفع إلى مستوى الرمز – ببناء جامعة لبناء العقول ، ليأتى زمان ينصف الخديوى .

فاطمة :

إنّى لأحلم أن أُقيمَ على ثراها جامعة ..
تبنى العقولَ وتُلهب الوجدانَ دوماً والمشاعر ..
إنّى لأحلمُ ذات يوم أن أرى فيها
زماناً يُنصفك ..
سأقوم أصرخ يومَها فى صَمْت قبرى
كى أقول .. بأن هذا الشعب
يدرك دائماً قدر الرجال الأوفياء .. (١)

وتنصف الخديوى الذى يقول عن نفسه :

الخديوى : ...

إنّى حلمتُ بأن أرى مصر الحبيبة
دائماً فوق الجميع ..
أخطأتُ فى حُلمى ولكن
لا تقولوا باعها
...
إن قال بعضُ الناس يوماً أننى أخطأت
أو أسرفت .. قولى
لم يكن أبتى نبياً ..
قولى لهم ..
قد كان يُخطئ مثل كلّ الحالمين
مِنْ البشر .. (٢)

فتنصف فاطمة أباها فى الحوار التالى

---

١) السابق ، ص ٢٣٨ .
٢) الخديوى ، ص ٢٤٣ ، ٢٤٤ .

الخديوى :

إنّى أخافُ من الزمن

وأخاف يوماً أن يُقال بأننى بعت البلد

فاطمة : أبتاه لا تقلق

سيجئ يومٌ ينصفُك

ستظلّ حيًا فى ضمير الناس

حين تعانق الأوبرا قلوبَ العاشقين

بفنّها الراقى الأصيل ..

ستظلّ حيًا بين أطفال صغار لن تراهم ..

حينما يجرون فى فرح أمام حديقة الحيوان ..

ستظلّ حيًا كلّما قالوا بأن جيوشنا

عبرتْ لتحمى النيلَ عند منابعه ..

الناسُ سوف تراك فى عابدين

فى دار الكتب

ستراك فى " قطر " الصعيد

وعند قصر النيل فى الأورمان

فوق نخيل قصر المنتزة

.....

فاطمة :

أبتاه أنتَ أتيتَ كى تصنع زماناً

لم تكن أبداً صنيعاً للزمن .. (١)

وفى هذه المسرحية رأينا الشخصيات النامية الفاعلة الأخرى ، مثل " أزهار " التى تعمق الكاتبُ أغوارَها ، كما جاءت شخصيات الحاشية (ديلسبس ، وعثمان ، وصديق) شخصيات نامية أيضاً .

وقامت الشخصيات الثانوية أيضاً بدور مهم مثل شخصية " ألمظ " و " أوجينى " ، وقد أبرز المؤلفُ الفرقَ بين " ألمظ " المصرية و " أوجينى " الفرنسية ، فحين تتعرض الدولة لأزمة اقتصادية

---

١) السابق ، ص ٢٤١ ، ٢٤٢ .

وتصبح الخزانة خاوية تأتى أوجينى للخديوى ليسهّل لها أخذ أموالها من البنوك قبل الرحيل إلى بلدها، أما " ألمظ " المصرية فتأتى إلى الخديوى لتعطيه " تحويشة العمر " ، فظهر الفرق واضحاً بين الأجنبية والمصرية ، بين حب الأخذ وحب العطاء .

وخلاصة الأمر أن شخصيات " الخديوى " شخصيات منسّقة ، أتقن الكاتبُ تصويرَها وهي تمثل .

- أمّا مسرحية " دماء على ستار الكعبة " فكانت تضم أكثر من شخصية رامزة ، فالحجاج – في المسرحية – رمز للقهر فى كل زمان ومكان ، و " سعاد " رمز للوطن (أو الأرض) ، و " عدنان " رمز للفارس المخلّص أو عودة الوعى .

يقول فاروق جويدة عن شخصية " الحجاج " فى تذييله لمسرحيته " إن الحجاج فى هذه المسرحية رمز للقهر واغتيال حرية الإنسان فى أى زمان ومكان .. "

وتقول " سعاد " عن الحجاج

سعاد :

لا تسألونى عنه .. إنّى أكرهه ..

فى أىّ أرض أكرهه .. فى أىّ عصر أكرهه .. (١)

أمّا " سعاد " فهى رمز للوطن أو الأرض ، يقول سلام عنها :

سلام : ...

أرجوك يا حجّاج لا تقتل سعاد ..

هى كلّ ما أبقتْ لنا الأيامُ مِنْ أحلامها

ستدور فى كل البلاد ولن ترى أمّا سواها

ستضيعُ فى كل البلاد ولن ترى أرضاً سواها

ستهيمُ فى كل البلاد ولن ترى وطناً سواها ..

هى أمّ ابنك دونَ كلّ نساء هذى الأرض

فى أحشائها الأملُ الكبير .. (٢)

أمّا " عدنان " فهو رمز للفارس المخلّص أو عودة الوعى

أمين المصرى :

عدنان يسكننا جميعاً ..

عدنان يسكننى

---

١) دماء على ستار الكعبة ، ص ٤٨ .
٢) السابق ، ص ١٧٢ .

ويسكن فيك ..

يسكن كل هذى الأرض

تراه فى الأشجار والنيل الحزين

وتراه ضوءاً فوق مئذنة الحسين

وتراه فى صدرى وصدرك رغم هذا القهر .. (١)

ولذلك عندما يقول الحجاج : سيجئ بعدى ألفُ حجاج جديد ..

تقول له سعاد : سيجئ بعدك ألفُ عدنان جديد (٢)

ولذا تنتهى المسرحية بعودة الوعى إلى الشعب ورفض القهر والظلم ، فقد تحوّل كل فرد فى الصالة إلى " عدنان "

ولكن الحجاج نفسُه يلقى مسئوليةَ فساد الحاكم على عاتق الشعب ، فالشعب فى يده القرار .

وهذا يذكرنا بقول " المحمودى " فى مسرحية " السلطانة هند " ص ٦٨ ، والمذكور فى هذا الفصل (ص ١١) الذى يُدين فيه الشعبَ أيضاً ، يقول الحجاج :

الحجاج :

القهرُ فيكم ليس فى حُكَّامِكم .. فأنا الإله

صنعتمونى بينكم ..

وعبدتمونى ثم جئتم ترجمون إلاهَكم

سيجئ بعدى ألفُ حجاجٍ جديد (٣)

ومعظم شخصيات " دماء على ستار الكعبة " شخصيات بسيطة ، فقد شمل النمو والتطورُ شخصياتٍ قليلة .

ولوحظ أن :

الشخصيات النسائية عند فاروق جويدة شخصيات فاضلة فى معظمها ، وكانت الشخصيات الآتية رمزاً للوطن : " ولادة " فى مسرحية الوزير العاشق ، "فاطمة" فى مسرحية الخديوى و"سعاد" فى مسرحية دماء على ستار الكعبة .

****

١) السابق ، ص ١٦٧ .
٢) السابق ، ص ١٧٨ ، ١٧٩ .
٣) دماء على ستار الكعبة ، ص ١٧٨ .

وإذا كانت الشخصيات فى مسرحية " محاكمة المتنبى " لأنس داود شخصيات بسيطة سطحية لم يتعمق الكاتب أغوارها ، فإن الشخصيات فى مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " لمحمد عبد العزيز شنب ، ومسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب ، شخصيات منسقة ، فيها الشخصيات النامية ، والبسيطة ، والثانوية.

فى مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " نجد شخصيات نامية ، تعمق الكاتب أغوارها وأظهر سماتها وهى تعمل ، مثل " الملكة " و " المتنبى " و " الأميرة " .

وكذلك شخصيات " محاكمة الزائر الغريب " شخصيات نامية فاعلة فى معظمها ، مثل شخصية " المتنبى " و " السيدة " و " الشويعر " والرجال ، (١) ، (٢) ، (٣) ، (٤) ، (٥) ، وكذلك كان للشخصيات الثانوية دور مهم فى إبراز مغزى العمل المسرحى .

وفى هذه المسرحية أبرز المؤلفُ دورَ المرأة المثقفة الواعية فى تنمية وعى الشعب ، وذلك من خلال شخصية " السيدة المجهولة " و " الفتاة المثقفة " الواعية (١) ، (٢) ، ويلاحظ أن المؤلف لم ينعتْهن بأسماء ، ولكنها شخصيات مطلقة ، لإبراز دور المرأة المثقفة الواعية فى أى زمان وفى أى مكان ، بصرف النظر عن مكانتها الاجتماعية أو منصبها فنرى السيدة المجهولة تتسم بالجرأة وقوة الإرادة ، تقدّر الشعراء ، وتؤمن بدور الشعر .

قامت بإنقاذ المتنبى من الحشد الذى كان يريد الفتكَ به ، واصطحبته إلى بيتها ، واحتفت به ، وهى امرأة مثقفة ، صاحبة ندوة يجتمع فيها الأدباء ، وترى فى الشعر ريا للنفوس ونورًا ودافعتْ عن المتنبى أمام " الشويعر " الذى أراد الانتقاصَ من شأنه .

وسُجنت – بتهمة تستُّرها على المتنبى – فى زنزانة مجاورة لزنزانة المتنبى ، وعند محاكمة المتنبى نراها تدافع عنه بالبرهان الساطع والحجج الدامغة ، وعندما يهددها رئيس المحكمة تُصِرّ على قول الحق .

السيدة : لن أسكتَ عن قولِ الحق (١)

وبعد مقتل المتنبى ، والإفراج عنها نراها تدافع عن المتنبى ، وتراه حيًا رغمَ موته ، والأحياء الأدنياء موتى رغم حياتهم .

السيدة :

أغربوا عنى جموعَ الأشقياء

لا تمدّوا أيديا شاهتْ بمعسول العزاء

١) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٦٢ .

أنتم الأمواتُ لكن هو حَيّ لم يَمُت

ومتى مات الكرامُ النبلاء

....

السيدة :

إن يكن قاتله الوغد الحقود

ذَنَب السلطة والعبد الأجير

فأبو الطيب باق في الحنايا والضمير (١)

وهذه السيدة هى التى أبرزتْ هدفَ المتنبى للناس ، ودوره فى توعيتهم ، وذلك بتعبئتهم ضد القهر والظلم ، وبث روح الثورة فيهم ، ورسمت الطريقَ الصحيحَ لثورة الشعب ، وتنمية وعيه

الفتاة (٢) : ما العمل ؟

السيدة : قبل البذر وقبل الغرس

تطهير الأرض مِنْ العُشب المسموم (٢)

وللثورة عندها معنى كبير ، يظهر فى قولها :

السيدة : إنما الثورةُ حُلمٌ وحقيقة

هى وجدانٌ ووعيٌ وإرادة (٣)

ومن هنا فهى تقوم بدور مكمّل لدور " المتنبى " فى التوعية واليقظة ونفضِ غبار الخذلان عن النفس .

ـ كذلك اتسمت الفتاتان المثقفتان (١) ، (٢) بالوَعْى ، فها هى الفتاة (١) تقول عن مقتل المتنبى الذى قتله ذَنَبُ السلطة .

الفتاة (١) :

أترى فى قتل فرد ثائر قتلا لمبدأ

وفناءً لعقيدة ؟

الذى أنجبَ فرداً بطلا

قادر أن ينجبَ الأبطالَ تترى

مثل حبّات المطر

مثل أوراق الشجر (٤)

---

١) السابق، ص ١٠٠ ، ١٠٢ .

٢) السابق ، ص ١٠٥ .

٣) السابق ، ص ١٠٦ .

٤) السابق ، ص ٩٧ .

وترى هذه الفتاة أن الشعب هو البطل الأوحد ، والقائد القادر على التغيير ، وتشترك فى تعبئة الشعب للثورة .

الفتاة (١) :

الشعبُ هو البطل الأوحد
وهو القائد
الطفلُ الحاملُ حجراً قائد
الطفلةُ تنسج علماً أحمر
تحتضن الثورة
تسقى الجندى .. تغنيه وتهديه
غصنًا من غار أخضر
عقداً من فُلّ بعد النصر
الطفلةُ قائد
......

الرجل (٢) :

وسيطلعُ من أحشاء الثورة
آلاف .. آلاف الأبطال
مَنْ يلقى مصرعَه
مَنْ يبقى فى موقعه
كلٌ قائد (١)

وتنتهى المسرحية بتأهُّب الشعب للثورة ، وذلك بقَرْع الطبول ووَهْج المشاعل ، ومن هنا فالشخصيات النسائية شخصيات فاضلة .

وتجدر الإشارة إلى أن كل شخصيات المسرحية شخصيات مطلقة عدا " المتنبئ "

- أما عن الشخصية النسائية فى مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم فقد قصد الشاعر " أن تقوم شخصية نسائية واحدة (شهرزاد) بكل الأدوار النسائية كرمز للمرأة فى تحولاتها المختلفة .. بصرف النظر عن التتابع الزمنى للأحداث " (٢)

---

١) محاكمة الزائر الغريب ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .
٢) شهريار ، ص ٥٧ .

ولكن " شهرزاد " أحمد سويلم تختلف عن شهرزاد ألف ليلة وليلة ، " فإذا ما كانت شهرزاد ألف ليلة وليلة قد تسلحت بالمكر والمداهنة ، فإن شهرزاد هنا كانت شهرزاد قوية مقتحمة ثائرة "(١)

في بداية المسرحية نرى " شهريار " ثائراً معلناً رفضه لشهرزاد وحكاياتها ، معتقداً أنها راوغته كثيراً فأحكمت قيوده ، فتحاول " شهرزاد " تهدئته ، ولكنها تفشل في ذلك ، فتعلن تمرّدها هي الأخرى على "شهريار" وتكشفه أمام نفسه ، وتعرّيه أمام الجمهور ، فتكشف سِرّ ثورته وحنقه على البشر ، وهو فقده لرجولته – عجزه عن أن يأتي امرأته – ومع ذلك فهي تضحي بعمرها وشبابها وجمالها الفتان من أجل الآخرين .. إلّا أنها بعد ذلك تعلن مللها من السلطان ومن قصره .

ثم تقوم " شهرزاد " بدور الراوية – طوال المسرحية – لتبرز مثالبَ شهريار وقهرَه للشعب ، كما قامت بدور زوجة شهريار ، ودور العذراء .

فسردتْ كيف مثّل شهريار بالعبد " مسعود " وكيف دبر لقتل امرأته – مع استدعاء للأحداث بعد تقديم سردي لها – وعرّفتنا على شراء حاشيته المفاجئ المتمثل في " الخازن " ، وكيف قُتل " الشعرور " صاحب الرأي الجرئ الحر ، وقامت بدور العذراء البكر العفيفة التي أراد شهريار قتلها ولكنها قذفت المصباحَ في وجهه ، وهربَتْ ، وتعبّئ الجمهورَ ضد الظلم والقهر المتجسد في " شهريار "

وبعد أن قتل مسرورٌ شهريارَ تصبح زوجةً لمسرور العبد السلطان ، زوجة لشهريار آخر يحكم الناسَ بالسيف .

وتجدر الإشارة إلى أن شخصية " مسرور " الذي خلّص الناسَ من شهريار شخصية فاعلة ، ولكنها واثبة لم تنمُ نموًا طبيعياً ، كما أن معظم شخصيات مسرحية " شهريار " شخصيات بسيطة ، كما شُكّلت شخصيات " القاضي و " الخازن " و " كاتم الأسرار " و " الشاعر " من عجينة واحدة ، هي عجينة المداهنة والنفاق .

– وفي مسرحية " الفارس " اتسمت " عبلة " بأنها شخصية نامية فاعلة واعية قوية الإرادة ، قوية الحجة والبرهان ، فقد دافعت عن عنترة أمام السادة – الممثلين للسلطة في القبيلة – وكشفت فسادَ معتقداتهم وجابهت جورَهم ، حتى نال عنترةُ حريتَه ، وتُدرك المعنى العميق للفارس ، فقد ارتفعت به إلى مستوى الرمز في قولها:

عبلة :

الفارسُ لا يُقتل أبداً يا ابنَ زياد
الفارسُ يحيا في وجدان الناس
لو غاب الفارسُ عنهم يوماً .. حلموا به ..

---

١) شهريار ، ص ٣٦ .

ولو عاد إليهم .. أمنوا ورضوا

ولو تاقت أنفسُهم للعدل .. هيّأه وأعلاه

ولولا ذوا .. آوتهم ساحتُه

الفارسُ يحيا فى وجدان الناس (١)

وناصر عنترةَ فى قضيته أيضاً أخوه " شيبوب " الذى كان مثالاً للأخ الوفىّ المُحب لأخيه ، واتسم بالذكاء وقوة الحجة والجرأة وعدم المواربة ، وكان له دور فعال فى تحرير أخيه من الرق " فإذا كان عنترة رمز البطولة التى تعتمد على المهارة فى استخدام السيف وعلى القوة الجسدية الهائلة ، نرى فى " شيبوب " رمز البطولة التى تعتمد على الذكاء والمناورة وخفّة الحركة .. وفى هذا ما يعرف فى الفن الروائى والمسرحى بتقسيم الشخصية ، فكمال عنترة أن تجتمع له مهارة السيف ومهارة الذكاء.."(٢) .

فها هو شيبوب يدافع عن أخيه حينما عيّره عمارةُ بسواد لونه ، وبنسبه المجهول ، ويدافع عن عمل عنترة ، ويراه سببَ الخصب والنماء ورَغد العيش .

شيبوب : يا ابن زياد ..

إن كان أخى أسود .. فله خلقُ السادة ..

لو أنّك لا تخشى عنترةَ لما أسقطتَ عليه مِنْ أحقادك

....

شيبوب : ....

أُقسم يا سادةَ عبس

أن أخى عنترة أصيلٌ فى نسبه

فأبوه شداد بن قراد (٣)

كما يدافع عن شاعرية عنترة ، ويطالب بحقه فى الحرية والنسب

شيبوب :

ليس به جِنّة يا سيدى

أخى مِنْ أعقل خَلْقِ الله ..

ولا أدرى ماذا لو تمنحُه النسبَ وتمنحُه الحريةَ فهذا حقُّه (٤)

---

١) الفارس ، ص ١٤٨ .
٢) الأسطورة فى الشعر العربى الحديث ، ص ٤٢٣ .
٣) الفارس ، ص ٥٨ ، ٥٩ .
٤) السابق ، ص ٩٨ .

ويقدم النصحَ والتوجيهَ لأخيه عنترة قبل مبارزته لعمارة بن زياد ، والمعاونة أيضاً من خلال الإيماءات والإشارات أثناء المبارزة .

شيبوب : (إلى عنترة)

كلُّ الأشياء هنا في صالحك الآن

لكن حاذرْ .. فابن زياد يمتلك الحيلة والغدر

...

شيبوب :

وستنتصر عليه يا أخي

وسأقفُ هنا لأشيرَ عليك بما تفعل

وعليك فقط أن تفهمَ إيماءاتي وإشاراتي لك (١)

وأيضاً ينبّه أخاه عنترة عندما أراد عمارة أن يقتله غيلة ، كما دفعَ عن عنترة افتراءات ابن زياد وأباطيله، حينما كان عنترة في بلاد العراق ، ليأتي بالنوق الذهبية ،وهو شخصية واعية عميقة الفهم ، إذ يرى في رحيل الفارس رحيلاً للخير وللحُلم ، وحلولاً للخوف ، وغياباً للأمن ، واستأسادًا للجرذان

(١) : منذ رحيل الفارس عنا

شيبوب : رحلَ الخيرُ .. ورحلَ الحلم

(٢):منذ رحيل الفارس عنا

شيبوب : رحلتْ عنّا كلُّ البسمات

(٣) : منذ رحيل الفارس عنا

شيبوب : حلَّ الخوفُ .. وغاب الأمن

واستأسدتْ الجرذان

المنجم : سيعود إليكم يا سادة

شيبوب : لو قُتل أخي يا سادة تُقتل معه أشياءُ كثيرة (٢)

---

١) السابق ، ص ١٢٦ ، ١٢٧ .
٢) الفارس ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

والـى جـانب شـخصيتى " عبلـة " و " شـيبوب " كـانت هنـاك الشـخصيات الناميـة الفاعلـة كشخصية " شداد" و"الملك زهير " ، وأدت الشخصيات البسيطة – ذات البعد الواحد – دوراً مهماً فى نمو الأحداث وإضاءة الشخصيات ، وقد نسّقَ الشاعرُ شخصياته .

كما نسّق شخصياته فى مسرحية " إخناتون " أيضاً ، ففى هذه المسرحية نجد أن " الشخصيات موزّعة على القضايا التى تثيرها المسرحية ، وكل شخصية تتواءم مع قضيتـها بحيث يتحقق غرض الشاعر الفنى فى نهاية العمل " (١) .

فنرى بعض الشخصيات التى تعمق الكـاتب أغوارهـا مثـل شـخصية " تـى " – أم إخنـاتون – وشخصية "آى " كما وضعت كل شخصية (نامية أو بسيطة أو ثانوية) فـى موضعـها المناسـب الـذى يدفع بالأحداث إلى الأمام ، واتسمت شخصيات المسرحية بقوة الإرادة .

فإذا أخذنا شخصية " تى " فنراها شخصية نامية سبر الكاتبُ أغوارَها من خلال المونولوجات النفسية ، وقد شهد التاريخ بأن " تى " كانت " تتمتع بقسط وافر من الجمال .. على إنها تجمع إلى ذلـك الجمال ذكاء ودهاء" (٢) .

وتبدو " تى " فى المسرحية قوية الشخصية والذكاء ، فقد كانت تهدف إلى " إيجاد موازنة بين سلطان المَلك ، وقوة وجـبروت كـهان " آمـون " النـهمين الذيـن لا يقنعـون بشـئ ولا يفتـأون يطـالبون بالمزيد ، خاصة وأن الملك الذى اختارته الظروف لهم كان مريضاً ضعيفاً ، اعتقـدوا أنـه لـن يسـتطيع الثبات أمام مطالبهم التى لا نهاية لها " (٣)

فنراها فى بداية جلوس إخناتون على كرسى العرش توصى إخناتون أن يرعى مصـالح الشعب وأن يحكم بالعدل ، وعندما يرفـض إخنـاتون الخضـوع لكهنـة " آمـون " الذيـن جعلـوا الديـن تجـارة ، يحققون به مصـالحهم الشخصية ، حينئذ تتدخل " تى " لتثنى إخناتون عن هذا القرار ، لأنها – بنظرتها البعيدة – تعرف أن إخناتون لن يقدر وحده أن يقف أمام الكهنة - أو الآلهة الأخرى – وتعرف جـبروت الكهنة وسلطـانهم .

تى : ...

يا ولدى .. إنّى أَدْرَى منكَ بأسرار الحكم
دَعْ دينَ الآباء ولا تنكره
دَعْ آلهةَ الوادى .. فلها الكهنةُ والأعوان

---

١) مجلة الشعر (العدد ٢٨) أكتوبر ١٩٨٢ م . مقال " الرؤية والفن فى مسرحية إخناتون للدكتور صابر عبد الدايم ، ص ١٥٨ .
٢) د. عبد المنعم أبو بكر : إخناتون ، طـ مطبعة دار القلم . القاهرة ١٩٦١ ، ص ٢٤ .
٣) السابق . ص ٧٢ .

ولهم جبروت..ولهم سلطان ..

لن تقدرَ وحدَكَ أن تقفَ أمام الآلهة الأخرى (١)

ونراها طوال المسرحية تحاول أن تثنى إخناتون عن قراره ، لأنها تعلم أن هذا القرار سيؤدى إلى سقوطه ، بل تبذل أقصى ما فى وسعها من أجل حماية ولدها من الكهنة ، وتستعين بشخصيات أخرى (نفرتيتى ، حور) ولكن إخناتون كان أصلب وأشدّ ثباتا على موقفه بل يزجر أمّه ، ولكنها مع ذلك تستحلف الكهنة ألا يؤذوا ولدَها ، وتعدُهم بمحاولة إقناعه مرة أخرى .

ويضئ المؤلف هذه الشخصية من الداخل من خلال المونولوج (ص ٥٣ ، ٥٤) الذى يصور حيرتها بين الخضوع للكهنة وبين الانضمام لولدها ، ويستقر رأيُها على الوقوف بجانب ولدها ، ويظهر من خلال المونولوج أيضاً عمق فهمها ، وتخبر إخناتون بأنها ستقف بجانبه ، وتحاول حمايته من الكهنة ، وتعاود الكرة فى محاولة إثنائه عن هذا القرار مستعينة " بحور " و" نفرتيتى " ولكن دون جدوى .

وينفذ الكهنة خطتهم للإطاحة بإخناتون ، بمساعدة الخونة من رجال القصر (آى ، وحور) ، وتتكشف خيانة " آى " لإخناتون ، وتقف " تى " بجانب ولدها تشد من أزره وتهون أحزانه ، وحينما يقرر إخناتون أن يتخلى عن عرش الدولة ، ويهجر الوادى لا ترضى " تى " عن هذا القرار أيضاً ، وكان لها رأى صائب ، وهو تبصرة الشعب بالحقيقة ، فهو القوة الكبرى ، ولن يرضى – أى الشعب – بما سيعرفه عن الظلم والخيانة التى يحيكُها الكهنةُ وأعوانُهم وتطلب منه أن يحكم بالقتل على الخونة والسفاحين .

تى : لا يا ولدى

لن يرضى الشعبُ بهذا أبداً .. لو عرف حقيقة

ما يحدث

...

تى : لا يا ولدى .. لا

احكمْ يا ولدى بالقتل على الخونة

لا تتركْ هذا الوادى يتقاسمُه القتلةُ والسفاحون

ابقَ على عرشِك .. يا ولدى .. واقتلْهم .. خَلِّص شعبَك منهم

ابقَ .. ولا تتعجل .. (٢)

---

١) إخناتون ، ص ٢٧ .

٢) إخناتون ، ص ٩٩ ، ١٠٠ .

أما شخصية " نفرتيتى " فكانت مثالاً للسيدة الوفية لزوجها ، تقف بجانبه وتناصره ، وتؤمن بدعوته وأفكاره ، متأكدة أن زوجها يدعو للعدل والمساواة ، ويكره القهر والفقر .

نفرتيتى : ...

لن يقدم إخناتون على أمر يشقى الناس

ولقد عاهدتُ الربَ ونفسى ألّا أتخلى عنه

وسأعود معه للحبّ وللتوحيد

فهو حبيبى .. زين شباب الوادى عقلاً وبصيرة (١)

وكانت تلازم زوجها فى كل مكان ، وتعنى بجمالها ، وتقتنع بقرار إخناتون الأخير ، وهو نزوله عن العرش ، وهجرته للوادى بعد أن اكتشف أنه يحيا فى أرض يملؤها الخونة والسفاحون

نفرتيتى : أمّاه .. لن يرضى زوجى أن يحيا فى أرض تتلون من حوله

يملؤها الخونةُ والسفاحون ..

لن يرضى أن يحيا بين الباطل ..

فهو العائشُ بالحق

وهو الطيب .. لا يرضى غير الصدق

فأريحى نفسَك يا أمّاه (٢)

وأتقن المؤلفُ رسمَ شخصية " آى " الشريرة المنافقة المخادعة الانتهازية ، فيظهر الولاء والطاعة لإخناتون ، ويُبطن له كلّ شر وحقد وسوء ، إذ يتآمر مع الكهنة ضد إخناتون ، ويعمل على تأليب الشعب وتجنيد أفراده ضد إخناتون ، ويفكر فى الإطاحة به والجلوس فوق كرسى العرش ، ويتزوج من " نيجميت " – الأخت الصغرى لنفرتيتى – حتى تكتمل له أطراف الخطة ويتمكن من الوصول إلى العرش .

ويسبر المؤلف أغوار هذه الشخصية حين يفكر فى كيفية الإطاحة بإخناتون فى المونولوج ص ٧١ ، ٧٢، ٧٣ ومنه قول آى :

آى : ...

لن أجد الأمر عسيراً .. كى أعلو فوق العرش

فالكهنة أضمنهم .. وأسيطر بالحكم عليهم ..

والجيش معى .. والجيش أوامر

---

١) إخناتون ، ص ٢٩ .

٢) السابق ، ص ١٠٠

والشعب بعيد عما يحدث في القصر .. وقانده حور
يؤيدني ..
هو هذا الحل .. تماماً .. (١)

ويكتشف إخناتون خيانته ، ولكن قد سبق السيف العذل ، فها هي الجموع تنادى بحياة القائد " أى " وسقوط إخناتون .. وينزل إخناتون عن العرش،فشخصية " أى " نامية فاعلة .

ويُعد " حور محب " شخصية مكمّلة لشخصية " أى " الشريرة ، فهو شريكه في التخطيط والتدبير والتآمر ضد إخناتون ، ومن الشخصيات النامية الفاعلة أيضاً شخصيات الكهنة الذين خطّطوا ودبّروا للإحاطة بإخناتون فانتصروا عليه في النهاية .

هذا بالإضافة إلى الشخصيات البسيطة والثانوية التي أدّت أدواراً مهمة في المسرحية ، حتى شخصية "نيجميت " التي لم تظهر إلّا في موقف واحد ، كان لوجودها دورٌ مهم في المسرحية ، فقد استخدمتها " تى " كوسيلة إغراء لـ " حور محب " ليثنى إخناتون عن قراره ، ولكنها فشلت ، واستغلها " أى " كوسيلة أيضاً لتحقيق هدفه في الوصول إلى عرش الدولة ، فتزوجها لتحقيق مآربه ، فكانت تمثل في المسرحية دور المرأة "الإغراء" كما سماها د. صابر عبد الدايم ، ولوحظ أن الشخصيات النسائية تتسم بالوفاء والإخلاص (مثل "تى" و"نفرتيتى") .

— أما الشخصيات في مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " لشوقي خميس فقد كانت معظم هذه الشخصيات بسيطة أو سطحية ، والشخصيات النامية التي تعمق الكاتب أغوارها كانت قليلة (مثل تى).

ويلاحظ أن شخصية " تى " تُشبه إلى حد كبير " تى " أحمد سويلم ، فهي هنا شخصية قوية تتسم بالوَعْى والتبصر ، والفهم لطبيعة مَنْ حولها ، شخصية نامية فاعلة أيضاً .

فتدافع عن إخناتون أمام والده ، وتُزوِّج نفرتيتي بإخناتون ، وبعد أن يجلس إخناتون فوق كرسي العرش نراها خائفةً على ولدها مِنْ التصدّى لكهنة آمون ؛ لأنها أعلم بطبيعتهم وتحذّره منهم ، وتحاول أن تثنيه عن قراره ولكن دون جدوى .

وتحاول أن تقنع إخناتون أن أحلامَه كبيرةٌ صعبةُ التحقيق ، فالناس لا تهتم إلا بما يحقق مصالحَهم الشخصية ، حتى كهنة آمون أنفسُهم لا يهتمون إلا بهذه المصالح وبمكانتهم الاجتماعية ، ويرفض إخناتون نصيحةَ أمّه التي أسمَتها " الفِطْنة " ، ويرى أن مصلحةَ الوطن أن يتصدى لكهنة آمون ، وتظهر حكمة " تى " وتبصرّها ببواطن الأمور في قولها لإخناتون .

---

١) السابق ، ص ٧٣ .

تى : إن لم تتصالحْ معهم
تتمزق مصر
تشتعل الحربُ ولن تتوقفَ إلّا أن قتلوك (١)

وتدرك " تى " أيضاً ما يدبّره كهنةُ آمون لابنها ، وتخبرُه به ، بل أننا فى المسرحية كلها لا نرى الكهنة وهم يدبرون ويكيدون لإخناتون ، وإنما نعرف هذه المكائد والمؤامرات عن طريق "تى" التى تحكى كل ذلك.

وتتوسل بنفرتيتى فى إقناع إخناتون بنصائحها ، ولكن دون جدوى ، وبعد أن قرر ولدُها الهجرةَ إلى مدينة " أخيتاتون" تمكث بقصرها فى طيبة لعلها تصلح بعض الأمور بين الكهنة وبين إخناتون ، إلا أننا نرى " تى " بعد أنَ كانت تستنكر هجرته إلى أخيتاتون وتحاول أن تثنيه عن دعوته وقراراته ، نراها بعد ذلك تبارك هجرتَه إلى أخيتاتون ، وتبارك دعوتَه ، وتقر بعدم صلاحية طيبة لدعوته – وهذه نقطة تختلف فيها مع " تى " أحمد سويلم وتعلّل لذلك فى قولها :

الملكة تى : ارحلْ يا ولدى
يا ملكى
يا نورَ عيونى
يا طيرًا يحمل للغرقى غصنَ الزيتون
طيبة لم تعد البلد الطيبة كما نعرفها
فارحلْ يا إخناتون
ارحلْ لمدينتِكَ الفاضلة أخيتاتون
املأها حبًا وسلاماً وسروراً
ولعلّك حين تقدّم للعالم بمدينتك البرهان
يدرك أعداؤك صدقَ الإيمان
فارحلْ يا ولدى
...
ارحلْ أو يحترق جناحا حُلمِك فى طيبة
فالنارُ المشتعلةُ فيها عمياء
لا تعرف مَنْ بالشر تصيب (٢)

---

١) إخناتون ملك التوحيد ، ص ٤٧ .
٢) إخناتون ملك التوحيد ، ص ٥٦ ، ٥٧ .

بعد ذلك تذهب " تي " إلى أخيتاتون – مقر إخناتون – وتنبهه إلى المكائد والمؤامرات التي يدبرها كهنةُ آمون للإطاحة به ، وخيانة بعض قواد الجيش المصري .. وتموت الملكةُ بعد ذلك حزناً لما يُحاك حول ولدها من مؤامرات وأخطار .

– كما أن " نفرتيتي " هنا تُشبه " نفرتيتي " أحمد سويلم ، فهي مثال للزوجة الوفية لزوجها ، تؤمن بدعوته وآرائه ومعتقداته وقراراته ، تدافع عنه وتمتثل لأوامره ، كما نعرف عنها قوة الإرادة ، فها هي تقول للمثّال " بك " :

نفرتيتي : لا يا بك

إن كان نصيبُك في هذا العالم
أنّ تتألم فتألم
واحملْ بشجاعةِ قلبِ قدرَك
أمّا أن تنسحب من المعركة الآن
كُفْر لن يغفرَه لك يا بك
إلهٌ أو إنسان (١)

وهي شخصية نامية ، وتظهر قوة إرادتها أيضاً عندما أراد كاهن آمون أن يستقطبها . ويغريها بالجلوس فوق كرسي العرش ، بعد أن يتخلصوا من إخناتون ، ولكنها تصدّه وتزجره ، ويظهر مدى وفائها لإخناتون .

ويلاحظ أن المؤلف نقل لنا مكائد ومؤامرات وتدابير كهنة آمون عن طريق السرد – عدا المواقف النادرة – وكان يجب أن يصوّر الكهنةَ وهم يعملون فندرك نحن صفاتهم .

ونلاحظ أن شخصية " أمبو " الطفل الذي أصبح صبياً في نهاية المسرحية ، والذي يحفظ نشيد إخناتون ، وضَحّى بنفسه – أي إخناتون – من أجل أن يحيا هذا الطفل ، نلاحظ أنه شخصية رامزة إلى المستقبل أو الأجيال القادمة .

كما أنّ حِفْظَ الطفلتين أيضاً لنشيد إخناتون دلالة على تأثير كلمات إخناتون الداعية للحب والسلام في الأجيال القادمة ، أو امتداد لتأثير دعوة إخناتون ، وهذا ما تشير إليه نهاية المسرحية إذ " تدخل مجموعات تُمثّل الناس في كل العصور حاملة أعلاماً يرمز كلٌّ منها إلى عصرٍ بعينه " (٢) .

– أما عن الشخصية في مسرحية " آخر أيام إخناتون " لمهدي بندق فقد رسم المؤلفُ شخصياته ببراعة،وتعمّق أغوار شخصياته (مثل " إخناتون " ، " نفرتيتي " ، " ميريت " ، " مايا ") وأجاد تنسيقَ شخصياته فجاءت شريحةً تمثّل كلَّ البشر ، ففيها الخيّر وفيها الشرّير ، وفيها الحالم وفيها

---

١) السابق ، ص ٩٣ .
٢) إخناتون ملك التوحيد ، ص ١٢٢ .

العَمَلى ، وفيها قوى الإرادة ، وفيها الشَّخصيات البسيطة ، والشخصيات النامية والشخصيات الثانوية والنمطية (الخادم) ليس ذلك فحسب ، بل إن هذه الشخصيات تمثل الماضى والحاضر(ديب) والعَالم الخارجى أو الفضاء الخارجى (هرمس) ، وقد صوّر الكاتبُ الشخصيةَ وهى تعمل فأدركنا نحن سمات الشخصية .

ومن الشخصيات النامية الفاعلة التى أبدع الشاعر تصويرها ، وتعمق أغوارها شخصية "ميريت " فقد كانت مثالاً للشخصية القوية الذكية ذات الحنكة والدربة التى اتسمت بقوة الإرادة ، ولعبت دوراً مهماً فى أحداث المسرحية وصلت بها إلى أقصى ذراها .

فى بداية المسرحية نراها شخصية مرحة تعيش مرحلة شبابها ، تخرج للصيد والرحلات ، ولكننا أيضاً نشعر بذكائها فى أسئلتها وحوارها مع " مايا " زوجة جدها – والد إخناتون – وتصرّح بحبها لأبيها وإعجابها بنفرتيتى ذات العقل الراجح ، وتتحدث عن لهوها ومرحها مع أبيها إخناتون بعيداً عن أعين الناس ، وترتفع بأبيها إلى درجة الرمز ، فتراه رمزاً للوطن كله .

ميريت : ...

إنّى أتخيّلُ عودتَه فأكاد أراه
أحياناً أبصرُه يتجسّد فى ماء النيل
وأحياناً أخرى فى الهَرم الأكبر
وكثيراً فى أبقار الفلاحين وأجران القمح (١)

وتتمنى أن تتزوج رجلاً مثل إخناتون ، وترفض الزواج من " سيمنخ "؛لأنه شخص تافه فى نظرها . وعندما يتسلل " شى " عبر الأسوار لمقابلة الفرعون يتقابل مع " ميريت " التى تشككت فيه فى بداية الأمر ، وظنّته لصّاً ، وعندما عرفت حكايته ومراده ، تعهدت بحمايته وإخفائه – حتى يعود إخناتون – ليتمكن من مقابلة الفرعون .. وتخفيه فى كهف ألف / ميم ، وهناك تعرّفه سِرّ تسمية الكهف بهذا الاسم ، كما يخبرها "شى" بماضيه الذى أدّى به إلى هذه الحال ، وتُطلعُه على بعضِ أشعار أبيها، وينتهى هذا الحوار بينهما بعد أن شَفّ عن حُب " ميريت " لـ " شى " وحبّه لها ، وتنام معه ليلته ، ويتمنى هو ألّا يستيقظ مِنْ هذا الحُلم .

بعد ذلك تقع أحداث جسام ، إذ يعرف أبوها حقائق كانت مستورة عنه ، ويكتشف أن "ميريت" ابنة سِفَاح ، كما دبّر المؤتمرون للإطاحة بإخناتون ، وتشتعل الثورة ضد إخناتون الذى أنقذه " حور " من بطش الغوغاء .

---

١) آخر أيام إخناتون ، ص ٣٢ .

وها هو " توتياء " يذهب إلى الكهف ويخيّر " ميريت " بين أمرين ، بعد أن سقط عرش أبيها، تقول ميريت :

هو بالخارج يحمل أمرين نقيضين
الأول أن يقتلَنى حسبَ أوامر " آى " كبير الكهنة
والثانى أن أرجعَ معه حسبَ أوامر حور القائد
فإذا عدتُ غدوتُ الفرعونة
تحت شريطة أن أتزوج ذاك الطفل سيمنخ (١)

ويحاول " شى " أن يثنيها عن العودة ، وأن تبقى معه ، ولكنها لا تُبدى استعداداً لذلك ، وعندئذ يدرك أن " ميريت " تغيّرت فلم تَعُد " ميريت " التى يعرفها ، ولذلك يستنكر صوتَها .

شى : (متراجعاً بحسرة) صوتك هذا ... (٢)

وهنا نجد أنفسنا أمام امرأة فريدة من نوعها ، إذ لم يُضعفْها كونُها ابنة سفاح ، بل زادها ذلك قوةً وصلابةً ودربةً ، فلم تضعفْ أمام أىّ عاطفة سواء أكانت تجاه أب أو حبيب ، وتعلّل لتغير صوتها بقولها :

ميريت : (مقاطعة مكملة) لا تعرفُه بالطبع
ذاك لأنّى أحملُ فى داخل نفسى أصواتاً متعددة سرّية
فأنا ابنة هذا الحالم إخناتون
فى نفس الوقت ربيبة سيدة الدولة
ذات العقل الراجح نفر (وتقترب منه تهمس بفحيح)
وأنا أيضاً بنتُ سِفَاح بين الوالد والجدة (٣)

وتخبره كيف أنها كانت تعرف تفاصيل هذا الحادث الشنيع من " مايا " معلومةً بعد أخرى ، دون أن تدرى " مايا " واستمر ذلك ثلاثة أعوام ، ومع ذلك كانت تتقنع بقناع البنت المرحة ، ولكن ها هى تكشف قناعَها، وتصنع قرارَها دون إذعان لرأى آخر .

ميريت :

عبر ثلاثة أعوام رحتُ أباشرُ تحقيقاتى الخاصة
أسأل وأحلّل فى حَذر موجوع مرتاع ملتذ

---

١) آخر أيام إخناتون ، ص ٩٨ .
٢) السابق ، ص ٩٩ .
٣) السابق ، ص ٩٩

وخ... أحاديث مقطعة متناثرة خرقاء

كانت مايا تسقط منها المعلومة تلو المعلومة

غافلة عمّا يرصده عقلي ويركّبه تركيباً

بينا وجهي يتقنّع بقناع البنت اللاهية المرحة

أما الآن فيظهر وجهي دون قناع (١)

وتقول عن " شي " الذي يحبها :

ميريت : (مقاطعة) ما أنتَ سوى لحظة تخييل معترضة مرت بنسائها فوقي

تم ارتحلتّ حين انفجرتْ هذى العاصفةُ الرعناء

شي : هل يتخلّى قلبُك عن حُبّي ؟ !

ميريت : لن أحملَك على كتفي العمرَ كما فعلتْ نفرُ بإخناتون

فاحمل منذ اللحظة قدرَك (٢)

وتعلن أنها اختارت أن تصبحَ فرعونةَ ، ويهجم عليها " شي " يحتضنها بقوة ، وترتفع بالصراع إلى أقصى ذروة فتفعل ما لم يكن متوقعاً ، إذ تطعنُه بالخنجر حتى لا يقف أمام رغبتها .

شي : (هاجما عليها يحتضنها بقوة) بل أنتِ امرأتي فهل تنسين ؟!

ميريت : (محاولة التخلص منه)

أنسىماذا ؟! أتركني أو تندم

شي : ليلة أمس امتزج الجسدان

فصار محالاً أن يفرقنا شئ

ميريت : بل يفرقنا هذا الخنجرُ يا أحمق

(وتطعنه في جنبه ليقع بعدها على الأرض مذهولاً)

شي : تبدين عجوزاً في السبعين

ميريت : طبعاً فالحاكم أكبر من كل رعاياه (٣)

وهي في طريق العودة تمرّ " بإخناتون " و " نفرتيتي " و " ديب " ، فلم تلتفت إليهم ونادوا عليها فلم ترد .

---

١) آخر أيام إخناتون ، ص ١٠٠ .
٢) السابق ، ص ١٠٠ .
٣) السابق ، ص ١٠٢ .

نفرتيتى : ميريت رأيناها عائدة فى عربة توتياء

ديب : وناديناها لم تتوقف

نفرتيتى : حتى لم تُلقِ علينا نظرة

إخناتون : ما كانت هذى ميريت

تلك امرأة تشبهها بعضَ الشئ (١)

فنحن أمام شخصية غير مسبوقة التصوير ، ارتفعت بالأحداث إلى ذروتها .

— كما كانت " نفرتيتى " شخصية واعية ذات عقل راجح ، وقفت بجانب زوجها تسانده وتحميه وترشده إلى مواطن الضعف ليقوى على تحمل المسئولية ، وأن يكون عملياً فى خدمته لدولته وشعبه ، وظهر وفاؤها لزوجها إخناتون ، وحاولت فى أكثر من موقف أن تحافظ على مكانة الأسرة الحاكمة ، وقد سبرَ الكاتبُ أغوارَ هذه الشخصية فأضاءها من الداخل ، وهى تفوق — فى إتقان تصويرها — "نفرتيتى" أحمد سويلم "ونفرتيتى" شوقى خميس .

وخلاصة القول أن الشخصيات فى مسرحية " آخر أيام إخناتون " منسقة تنسيقاً عظيماً ، صوّرها المؤلفُ وهى تعمل .

— أما الشخصيات عند وفاء وجدى فكانت شخصيات سطحية — فى معظمها — فى مسرحية "بيسان والأبواب السبعة" ، فالحاشية التى تمثّل جانباً كبيراً من الشخصيات ("قائد الحرسْ" " القاضى" " العالم " "الإقطاعى " "حامِل الأخبار " " الكاهن ") لم يظهر فسادُها من خلال الأفعال أو المواقف، ولكن ظهر من خلال الحوار فيما بينهم ، وحديث الشخصية المباشر عن نفسها ، حينما كان يبرر كلٌ واحدٍ منهم أحقيته ببيسان ، والحكم بعد شيخ البلدة .

" فمعرفتنا بفساد كل شخصية من شخصيات " الحاشية " لا يأتى عن طريق " الأفعال " أو عن طريق المواقف أو حتى — وهذا أهون وسائل التصوير — عن طريق رؤية الآخرين لها ، بل عن طريق حديثها المباشر عن نفسها ، مما يجعلها بعيدة كلّ البعد عن " الإقناع " ولو أن الشاعرة أدخلت " الحاشية " فى مجموعة من العلاقات والظروف والتصرُّفات التى تفضح حقيقتها لا نتهى المتلقى لمعرفة فساد الحاشية ، بل لو أحدثت الشاعرة مسافة بين الأقوال وبين الأفعال ، وأظهرت لنا التناقض من خلال الشعارات البرّاقة والأعمال الهابطة ، لأحدثتْ لنا ذلك النمط الغريب من الشخصيات المعاصرة التى تخبئ مقاصدها الفاسدة ، ومصالحها المتناقضة مع مصالح الجماهير وراء أقنعة من الشعارات والمبادئ والمُثل العُليا " (٢) لنرى هذا الحوار بين الحاشية حيث يبرر كلٌ منهم أحقيته ببيسان .

---

١) السابق ، ص ١٠٤ .

٢) د. انس داود : فى الأدب الحديث ، دراسات ومتابعات ط هجر للطباعة والنشر ، ١٩٨٧ ، ص ١٠٥ .

الإقطاعى :

نحن هنا حاشيةُ الشيخ وأصحابُ البلدة

فلتتزوجْ بيسان فتى منّا

كى يصبحَ – بعد أبيها – شيخَ البلدة

ولنتساءل مَنْ منّا أَوْلى بالحُكم ؟

القاضى :

بالطبع أنا قاضى البلدة

فأنا أحكم أحياناً باسم الشيخ

وأحياناً باسم القانون ..

وأحياناً باسم الشعب ..

وأحياناً باسمى

فى كل الأحيان أنا أحكم

وعليه : أنا بعدَ الشيخِ هنا شيخُ البلدة

عالم البلدة :

تحكم للأقوى .. للأنفع

الحكمُ لمَنْ يدفع أكثر

القاضى : ماذا تقصد ؟

العالم :

أنا عَالِمُ هذى البلدة

أعرفُ ما يتسرب بين شقوقِ حواريها

وأنظرُ وأقننُ كى تتطور

فالعِلمُ هو المقياس

وهو السيد

وهو السيف (١)

كما أن شخصية شيخ البلدة شخصية سطحية غير مقنعة ، شخصية سلبية ، فهو يعرف أن حاشيته فاسدة ، وهذا الفساد هو سبب ضياع " بيسان " ، وعندما تُخطف بيسان ثانيةً نرى الشيخ

---

١) بيسان والأبواب السبعة ، ص ١٠ ، ١١ .

يدخل أثناء حوار تيمور ، وينتظر حتى يكملَ تيمورُ حديثَه ، ثم يخبرهم باختطاف " بيسان " ويتحاور معهم بعد ذلك ، وهذا لا يتناسب مع موقف أب اختُطفت ابنته الوحيدة ، بل كان من المنتظر أن يهب لنجدتها ، أو يستنجد بمَنْ ينجدها بأقصر العبارات وبأقصى التوتر .

وإن كان يدرك فساد حاشيته ، فلماذا لم يتخذ ضدهم موقفاً إيجابياً بالاستبعاد أو الزجر ؟!

الشيخ : ...

خُطفتْ وسط ضجيج كئوس الندماء

وصراع أفاعى الحكم

خُطفتْ بيسان

خُطفتْ بيسان

الشيخ :

مَنْ منكم ضيّع بيسان

قائد حراس البلدة ساقى الأنخاب ؟

قائد الحرس : كلّا يا شيخَ البلدة

الشيخ : أم قاضى البلدة مَنْ يحكم باسم الأقوى (١)

يقول د. أنس داود عن شخصية " الشيخ " فى المسرحية : " هناك مزلق خطير آخر لهذه المسرحية حين اعتبرت وفاء وجدى " الحاكم " مثالاً للنقاء ، بل صوّرته " سلبياً بعيداً عن فعالية الأحداث ولم تعتبره جزءاً من الفساد العام الشائع فى السلطة . وهذه نظرة عظيمة " الخطأ " ومضللة ولا ينبغى أن يقع فيها فنان أو مفكر لأن "الحاكم" دائماً رأس للنظام ، فإذا فسد " النظام " فإن الحاكم – بالضرورة – يكون قد استشرى الفساد فى كيانه ، وتكون " الحاشية " أدواته فى الوقت نفسه التى تكون فيه أدوات للفساد .. " (٢)

– أما الشخصيات النسائية فكانت شخصيات واعية – لها دور فى التوعية والتنوير – بجانب كونها رمزاً للخصب والنماء (بيسان) ، فها هى " المرأة " تلوم الشعب على خضوعه للذل ، وعدم ثورته عليه ، وتقوم بتنويره وتوعيته .

المرأة :

(تدور حول رجال البلدة الصامتين مؤنّبة)

لِمَ ياقوم سكتُّم ؟

---

١) السابق ، ص ٢٠ ، ٢٢ .

٢) فى الأدب الحديث ، دراسات ومتابعات ، ص ١٠٥ .

لِمَ كنتم ترضون فتات المائدة .. وما يُلقى لطيور وحيوانات القصر

لِمَ ياقوم رضيتم .. ؟

رجل (١) : (في حزن)

كان السيف وراء السوط

كنا قوماً عزلاً لا نملك إلا الفأس

المرأة :

ثوروا بالفأس

ثوروا بالفأس

ثوروا بالكلمات

لو خرجتْ كلماتُ الغُرفِ المغلقةِ إلى النور

لارتجف السيف وسقط السوط

أنتم يا قوم مع المتهمين الآن

في قفص واحد (١)

أما "بيسان " فهي شخصية ترمز للخصب والنماء ، يختفي الخصب والنماء باختفائـها ، ويعـود بعودتها ، وهي شخصية واعية ، قوية الإرادة ، فها هي تقول لتيمور :

بيسان :

وقبل رحلة العبور

طَهّر جيوبَ القصر

وافتح الأبواب

ولتدخل البلدة هذا القصر دونما حجاب

ولتصنع البلدة عيدَها وخصبها (٢)

فنحن أمام شخصية واعية تدرك أن التطهير من الفساد يجب أن يبدأ من الداخل ، وفي أن يملك الشعبُ قرارَه ، ونرى أيضاً قوة إرادتـها أمـام القرصـان ، فـترفض اغراءاتـه ، ولا تخشـى تهديداتـه ، فتقول له :

بيسان : لن تملكني أبداً .. أبداً (٣)

---

١) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٦٩ .
٢) السابق ، ص ٤٧ .
٣) السابق ، ص ٨١ .

ويقوم تيمور بتخليصها من أيدى القرصان ويعود بها للبلدة – ليعود بذلك الخصب والنماء – فقد جعلتها الشاعرة شخصية رامزة ولكن الرمز جاء مباشراً فى أكثر من موضع ، منها قول تيمور :

تيمور : ......

فهى الحبُّ الأوحد

وهى الرمزُ الخالد للبلدة (١)

— أما الشخصيات فى مسرحية " الشجرة " فكلها شخصيات رمزية ، فقد أشارت الشاعرة – فى إرشاداتها الدرامية ص ٦ – إلى وجود شجرة كبيرة فى منتصف المسرح ، وقالت : " هى تقريباً الشخصية المحورية للمسرحية " وقد جعلتها الشاعرة الشخصية المحورية ، لأن أحداث المسرحية تدور حولها ومن أجلها ، إذ أن هذه الشجرة ترمز للوطن الكبير .

كما أن الرجل المحقق – الذى جاء ليحقق فى مقتل الشجرة (الوطن الأم) – يرمز للإنسان المصرى فى شتى صوره ويمتد لأبعد من ذلك فيمثل الوَعْى والزمن ، يقول المحقق

المحقق :

يمكن أن تعتبرينى جارَك فى المسكن

أو فى المعملِ أو فى المسرحِ أو فى الشارع

واقعك ومستقبلك وماضيك

زوجك .. ابنك

والدك .. أخاك ..

وعيك .. لا وعيك

سكينك

عقلك .. قلبك

لكنى أيّا كُنتِ .. أنا الدائرة المغلقة عليك (٢)

أما الرجل الثعلب فهو رمز للمراوغة والاحتيال ، والمستفيد الوحيد من خلافات الأخوة ، ومن هؤلاء الذين لا يتسمون بالوعى ، والرجل الذئب رمز للانتهازية والافتراس والاستغلال ، ولذا عاد ليطالب بحقوقه ، ويرفض تأجيل الدّين ، ويحاول اجتثاث الشجرة ، لأنها أصبحت حقّه ، ولكن المرأة تقاومه وتمنعه من اجتثاث الشجرة ، فاجتثاثها يعنى قتل المرأة وأطفالها وكل أصحاب الشجرة .. وكلا الرجلين – الثعلب والذئب – رمزان للاستعمار وأساليبه الجديدة .

---

١) السابق ، ص ١١٢

٢) الشجرة ، ص ١٢ .

أما المرأة فهى تمثل كل امرأة مصرية شديدة الانتماء لوطنها ، وهى شخصية واعية نامية فاعلة ، كما كانت شخصية الرجل نامية فاعلة أيضاً ، وقد صورت الشاعرة شخصياتها وهى تعمل .

ولوحظ أن شخصيات المسرحية ثلاث شخصيات فقط (الرجل " المحقق " ، والمرأة ، الرجل " الثعلب و " الذئب ") ، وبذلك تصبح المسرحيات ذات الشخصيات القليلة ثلاث مسرحيات ("اليكترا" لمهدى بندق ، " والملكة والمجنون " لأنس داود ، و " الشجرة " لوفاء وجدى) .

كما أن شخصيات هذه المسرحية – الشجرة – كلها شخصيات مطلقة – كما كانت شخصيات مسرحية "الزمّار" لأنس داود مطلقة أيضاً ، فاقتصر الإطلاق على هاتين المسرحيتين – فشخصيات المسرحية (رجل ، وامرأة ، ورجل يقوم بدور " الرجل الثعلب " و " الرجل الذئب ") "وهذا الإطلاق فى حد ذاته وسيلة درامية تجعل المسرحية صالحة لكل زمان ومكان ، وبالتالى تلائم الكشف عن الجوانب الإنسانية العامة ، والجوانب الاجتماعية التى قد تكون لصيقة بواقع معين " (١) يلى هاتين المسرحيتين من حيث الشخصيات المطلقة مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب ، فكل شخصياتها مطلقة عدا "المتنبى".

ولوحظ أن فاروق جويدة ووفاء وجدى اكثر الشعراء توظيفاً للشخصيات الرامزة .

– أما الشخصيات عند محمد مهران السيد فهى شخصيات بسيطة فى مسرحية " حكاية من وادى الملح " ولكنها شخصيات منسقة " فكل شخصية مرسومة لتعبّر عن وجهة نظر معينة " (٢) ، كما قال المؤلف،وإنّ كانت الشخصيات قد افتقدت التنامى إلا أن الشاعر قد وُفّق فى " اختيار شخصياتِهِ الواقعية البسيطة ، وأنطقَها بما يتوافق مع مواقفها ورؤاها " (٣) .

فقد صوّر الشاعرُ رجالَ السلطة والحاشية خيرَ تصوير ، فصوّر مدى حرصهم على نفوذهم وسلطانهم ومصالحهم بشتى الطرق والوسائل ، كما صوّر مدى القلق والاضطراب الذى قد يعترى أصحاب السلطة عندما يتمرد عليهم أحدٌ ويعلن رفضَه للقهر والفساد ، فهذه الشرارة قد تكون إرهاصاً ونذيراً لثورة عارمة تطيح بهم .

كما صور المؤلف مدى القهر والظلم الذى يمارسه أذنابُ السلطة ممثّلاً فى الحاشية والأتباع ، وفى الخادم " أونى " بصفة خاصة ، حتى اعتبره المؤلف جزءاً من السلطة مع أنه خادم (شخصية ثانوية) ، وهذه الشخصية قد يكون لها نظير فى الواقع ، كما قال المؤلف نفسُه حين سُئل عن هذه الشخصية ، يقول :" فى الفلاح الفصيح كانت شخصية "أونى" من الشخصيات التى رأيتُ شبهاً لها فى الحياة الواقعية ... وأنا احتككتُ به عن قُرب ، فهنا نوع من التوازى ما بين الشخصيات الفنية حتى لو كانت فرعونية وشخصيات معاصرة ، أنا أقول رؤيا معاصرة لحكاية الفلاح الفصيح " (٤) .

١) د. سعد أبو الرضا : فى الدراما ، اللغة والوظيفة ط. منشأة المعارف الإسكندرية ، ص ١٥ .
٢) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ص ٢١٧ .
٣) د. حسين على محمد : البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ ، ص ١١٧ .
٤) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ص ٢١٧ .

يقول " أوني " لأخنوم :

أوني : " مزمجراً "

يميناً سأقطعُ منك اللسان

وأسقيك مُرَّ العذاب

ويستلّ سوطي منك الشرور

وهذا الغرور

وتلعق كالكلب تحت حذائي التراب

" يهوي عليه بالسوط " (١)

- وفي مسرحية " الحربة والسهم " كانت الشخصيات بسيطة أيضاً تفتقد التنامي ، فالشخصية تتضح سماتها من بداية المسرحية ، وتظل بهذه الصفة أو السمة طوال المسرحية ، فقد تكشفت للمشاهد أو القارئ منذ البداية ، هذا بالإضافة إلى توزيع " اهتماماتنا على كثير من الشخصيات ، وبعضها يطرأ علينا في المشاهد الأخيرة ، دون أن تكون لنا سابق معرفة به ، عن طريق وجوده على المسرح ، أو عن طريق الرواية عنه ، مع أن له أهمية تؤهله لأن يكون معروفاً ... " (٢) .

كما أن تصوير الشخصيات لم يتم عن طريق الفعل ، وإنما عن طريق حديث الآخرين عن صفات الشخصيات أو أفعالهم ، دون أن نرى ذلك من خلال الفعل أو العمل " فالحوار حول القضايا والمشكلات كثير جداً ، والأحداث محدودة " (٣) فكثيراً ما تحدث الثوار عن بطش وقهر وسفه السلطة الحاكمة بقيادة الطاغية "ست" ، التي يدبر الثوار للإطاحة بها ، دون أن يتجسد ذلك من خلال فعل أو موقف .

ولكن الثوار قد اتسموا بالوعي – كما اتسم به " حورس " أيضاً – فيظهر في المسرحية مدى وعي " الكاهن " و"حوتب " و " ديدي " و " بايتي " و " راميس " و " أوباور " و " قادة قطاعات الثوار " ، فها هو "حوتب" يؤمن بدور الشعب في إنجاح الثورة .

حوتب :

أولى الخطوات على الدرب

والدرب طويل . .

أن يضع الثوار شعار الثورة في أيدي الشعب

...

---

١) حكاية من وادي الملح ، ص ٦٠ .
٢) د. أنس داود : دراسات نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي ط دار الجيل للطباعة ١٩٧٥ م ، ص ١٤ .
٣) السابق ، ص ٦٤ .

الشعب لديه القدرة أن يصنع ما فوق تصورنا من إعجاز (١)

أما حورس فيرى أن ما بعد النصر هو المعركة الكبرى ، معركة تحقيق العدالة والحرية لأفراد الشعب .

حوريس :

لا يكفى أن نرسل مَنْ يزجى البشرى
أو ينثر فوق الطرقات الحناء
ويدق طبولَ الإغراء
أو نمحو اسماً تحمله الأحجارُ الصمّاء
كى ننقشَ أسماء أخرى
هذا شغلى الشاغل .. صبحاً ومساء
ما بعد النصر .. هو المعركة الكبرى (٢)

- كما أراد المؤلف أن يظهر دورَ المرأة فى الثورة على الظلم والطغيان من خلال شخصية " ماهى" التى تتقصّى الأخبارَ ، وتتسمع فى الأسواق ، لجمع المعلومات التى تفيد الثوار ، كما تشترك فى التخطيط والتدبير ونقل الخطط إلى الثوار فى الأماكن المختلفة ، كما تقوم بتوعية بعض النساء فى المنازل دون أن يدرى عنها أحد من السلطة الظالمة ، وتتضح حيويتُها ونشاطُها وذكاؤها ، كما أنها تقوّى الثوار وتشدّ مِن أزرهم ، وتحثّهم على الثبات على المبدأ والصبر على العذاب والهوان حتى ينتصر الحق .

ماهى :

ديدى ، ديدى
لا تدفع حصةَ أرضِك أكثر من مرة
وتجلّدْ إن أدماك السوط
عُضّ الشفتين طويلاً ، وتحملْ وقع الهراوات المرّة
لا تلتمس العفوَ ، ولا الشفقة
لا تطلبْ مِنْ ظالمنا صدقة (٣)

---
١) الحربة والسهم ، ص ٢٩ .
٢) السابق ، ص ١٣٧ ، ١٣٨ .
٣) السابق ، ص ٤٩ .

أما " ايزيس " و " أم ديدى " فهما شخصيتان ثانويتان سطحيتان، وصوّر الحارسَ رجلاً قاسياً عنيفاً فى القول والفعل ، ذَنَباً للسلطة يقول لديدى ، وهو متقدم للمحاكمة

الحارس :

لا ترفعْ رأسَك فى وَجه قُضاتك

وتذلّلْ طلبًا لنجاتك

وتصاغر

وتكلّم بلسان العَبْد الخائر

فى حضرة مولاه القادر

حتى تشملَك الرحمة (١)

والشخصيات – مع كثرتها – منسقة .

– أما الشخصية فى مسرحية " حمزة العرب " لمحمد ابراهيم أبى سنة فقد أتقن المؤلف تصويرَ شخصياتِه، ونسّقها تنسيقاً عظيماً ، فقامت جميع الشخصيات بأدوار مهمة فى المسرحية ، فلم يوجد فى المسرحية " شخصيات جمالية أو مجرد ديكورات ، فكلها شخصيات تؤدى وظيفة منطقية وأساسية فى تنمية الحدث وخلقه وتطويره والوصول إلى الذروة ... فحوار حمزة مع الشخصيات الفرعية جعلهم يواجهونه بخطئه فبدأ يشعر بفداحة هذا الخطأ فعاد عن قراره " (٢) وهو قرار تسليم "مهردكار" لأهلها ومهادنة الفرس .

الرجل : جميع الرجال يَحسّون غمًا وهمًا

حمزة : ماذا يقولون عنى .

الرجل :

يقولون لا لن نحارب

ولا لن نسالم

سنمضى لمكة بين شعاب الندم

على ما أضعنا

حمزة : وماذا الذى قد أضعنا ؟

الرجل :

يقولون هادنتَ كسرى

---

١) الحربة والسهم ، ص ٥٧ .

٢) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ص ٢٤٤ .

لأنكَ قد صرتَ تسأم هذا القتال

وأسلمتَ زوجَك تلقى لنار انتقام عظيم

وكانت تحب العرب

وكانت تحبك

فماذا دهاك ؟

...

حمزة :

أخي قد وعيتُ الذي قد فعلت

فبالأمس كان السأمَ

وجاء مع اليوم لذعُ الندم

سأخرجُ للقافلة

ولا لن أعودَ بغير الأميرة (١)

فقد قامت الشخصيات الثانوية – والنكرات المسرحية – بأدوار تؤدى إلى نمو الحدث ، وتدفع به إلى الأمام ، وتضئ الأحداث ، وتعكس الواقع المعاش .

أما الشخصيات الرئيسية فقد نسقها المؤلف ، وحاول تعمق أغوار بعضها (مثل " مهردكار " " الأمير إبراهيم ") فهناك الشخصيات النامية (مثل " الأمير إبراهيم " ، " هند" ، " مهردكار") كما أتقن المؤلف تصوير الشخصيات البسيطة (مثل " بختك " وزير كسرى الشرير ، و " بزرجمهر " وزير كسرى الخيّر) ، كما أتقن تصويرَ شخصية " كسرى " وشخصية " عمر العيار " صديق حمزة الوفى .

ولنأخذ شخصية " هند " أم حمزة – كشخصية نسائية – لنراها امرأة قوية الإرادة تغلّب العقلَ على العاطفة وقتَ الشدائدِ ، وتحثّ ولدَها على الجهاد والمقاومة .

فى بداية المسرحية رأينا الأمّ الحانية على ولدها ، الذى مازال طفلا صغيراً فى نظرها ، رغم أنه كبر وأصبح شاباً قوياً ، وتذكر محاسنَه وجمالَه ، وتتذكر حملَه وميلادَه .

وعندما يعود حمزة منتصراً – فقد قتل عشرة من قواد الفرس – ويعود زميلاه بقافلة زاد عسكر كسرى ، وتُنقذ مكة من المجاعة تسعد لذلك ، بل تطلب من الكُلّ أن يسعدَ لهذه الأخبار السعيدة . وعندما تعرف أنَّ ولدَها سيخوضُ معركةً كبرى ضد كسرى لمقاومة طغيانه ، ولرفع هامة العرب ، عندئذ نرى أمامنا امرأةً صلبةً قويةً ، تُجنِّب العواطفَ ، وتُغلِّب الواجبَ وتدعو للجهاد فى موقف نادراً ما يحدث من امرأة .

---

١) حمزة العرب ، ص ١٣٠ ، ١٣١ .

هند :

لنْ يأتى بعد اليوم

طيرُ النوم الأخضر

يستدفئ فى أعشاش العين

فلتتهيأ للسهر طويلًا، عينُ الأم

وليستيقظْ كلّ جنين حى

فى أغشية الدم

يستعجل يوم ولادته

ليكون له شرفُ الحرب

تحت لوائك

ولتنس الأعينُ كيف يسيل الدمع

ما أصعبَ هذا الدرب

ما أطولَه

ما أصعبَ طرقَك يا ولدى (١)

وقد أتقن المؤلف تصوير الشخصيات الشريرة ("كسرى" ، " بختك ") كما أتقن تصوير الشخصيات الفاضلة (عمر العيار ، بزر جمهر) فها هو كسرى الشخصية المتكبّرة المتغطرسة ، الذى يدبر ويكيد ، يقول لوزيره " بختك " عندما علم بتمرد العرب بقيادة حمزة ، ومطالبتهم بحقوقهم السياسية والدينية ، وأنهم قتلوا جنودَه فى مكة :

كسرى :

(غاضباً) وصلَ السيلُ لرأس التل

ارفعْهم يا بختك

فوقَ الصلبان الملتهبة

اطلق كلَّ كلاب المملكة عليهم

دَمِّرْ مكة

واقلبْ كلَّ رمال الصحراء

حتى تنتثرَ عظامُ الموتى

١) حمزة العرب ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

وامنعْ إن أمكن ذلك
حتى سحبَ المطر السوداء
أن تعبرَ فوقَ الوديان عليهم
لو أمكنَك فسُدّ فجاجَ الأرض
حتى لا تدخل أرضَ العربِ الريحُ (١)

ويشترك " بختك " مع كسرى فى الكيد لحمزة وللعرب ، أما الوزير " بزرجمهر " فهو رجل متعقّل فاضل لا يُضمر شرا للعرب ، يحب العدلَ ، ويُخلص النصيحةَ ، فكان شخصية مناقضة "لبختك" يقول بزرجمهر لكسرى :

بزرجمهر :
مولاى إنّ شهوةَ القتال
والملك والنساء
وشهوة السلطان
موارد الهلاك
والعاقل الحكيم
مَنْ يُدرك الميزانَ عندما يميل
يقيمه ويحكمه
...
وإن هذه الحروب
قد أرهقتْ بلادَنا بفادح الخطوب
فأهلكتْ مِن الرجال
ما يعمُرَ البلادَ ألف عام
...
والرأى – إن رأيت أيها السلطان
أن نوقفَ الحروب
ونحقنَ الدماء
وتمنح العرب

---
١) السابق ، ص ٦٠ .

حقوقَ سائر البشر
أن يحكموا بلادَهم
وأن يؤمّروا أميرَهم
ولا يكون للأجناس
تفاضلٌ يقود للقتال
وسوف يرجع العربُ
وينتهي حصار هذه المدينة (١)

كما أجاد المؤلف رسم شخصية الأميرة " مهردكار " ابنة كسرى ، وتعمّق أغوارَها من خلال المونولوجات التى وردت على لسانها فأضاءها من الداخل ، فجاءت شخصية نامية فاعلة ، كما كانت شخصية "عمر العيار" شخصية نامية فاعلة ، ضرب المثل الأعلى للصديق الوفى ، صورها المؤلف وهى تعمل ، كما صور باقى شخصياته ، كما اتسمت شخصياته بقوة الإرادة .

— وهناك ملحوظة تجدر الإشارة إليها ، إذ أن الشخصية يجب أن تُعرف باسم واحد طوال المسرحية ، ولكن وجدنا والدة حمزة تتحدث مرة – أو تُعرف – باسم " هند " ، ومرة أخرى باسم " العجوز " ، كما نرى خادم الأمير إبراهيم يتحدث مرة باسم " الخادم " ومرة أخرى باسم " الغلام " وذلك فى الصفحات ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، فلا يجب أن يختلف اسم الشخصية الواحدة ، أو يُطلق على الشخصية الواحدة أكثر من اسم حفاظاً على نسق المسرحية ، وحتى لا نقطع على المتلقى فكرَه وتركيزه .

١) حمزة العرب ، ص ١٠٤ ، ١٠٥ .



الفصل الثاني

البطـــــل

*** البطل (الشخصية المحورية) :**

" الشخصية المحورية أو الشخصية الرئيسية هى البطل الأول فى المسرحية . وبدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون مسرحية ، لأن الشخصية المحورية هى الإنسان الذى يخلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام ...

إن الشخصية المحورية يجب ألّا تقف عند مجرد الرغبة فى شئ بل يجب أن تكون هذه الرغبة رغبة جامحة تجعل صاحبها مستعداً لأن يهلك من دونها ، أو يبلغ هدفه منها ... والشخصية المحورية لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول ...

والشخصية المحورية قوة دافعة مسيِّرة (بكسر الياء) ... ولا يمكن أن تصبح شخصية محورية لأنها تريد أن تكون كذلك بل لأن صاحبها يضطر إلى ذلك اضطراراً بحكم الظروف والأحوال التى تضطرب فى أعماقه وتضطرب من حوله .

ونماء الشخصية المحورية لا يمكن أن يكون شاملاً كنماء الشخصيات الروائية الأخرى ، مثال ذلك : تستطيع الشخصيات الأخرى هذه أن تنتقل من الكراهية إلى الحب ومن الحب إلى الكراهية .. أما الشخصية المحورية فليس لها إلى ذلك من سبيل " (١) .

" إن نماء الشخصية المحورية يكون أقل بكثير من نماء الشخصيات الأخرى ، وهذا لسبب بسيط جداً .. هو أنه قد وصل إلى قرار حاسم قبل أن تبدأ القصة ، ثم إنه هو الشخص الذى يجبر الآخرين على النماء والتطور . " (٢)

وقد اتقن مهدى بندق تصويرَ شخصياتِهِ المحورية (الأبطال) فنرى أبطال مسرحياته شخصيات قوية الإرادة ، تعرف ماذا تريد ، حدَّدتْ هدفَها وبذلت أقصى ما فى وسعها لتحقيق هذا الهدف ، واتسمت بالوعى – فى معظمها – وجاءت شخصيات نامية فاعلة ، كما أن شخصياتِهِ المحورية كانت محور الارتكاز فى إثارة الصراع المسرحى ، مثل شخصية " هند " فى مسرحية "السلطانة هند" فقد كانت شخصية شريرة لا تعرف الرحمة ، ولا تقبل المساومة ولا أنصاف الحلول ، ولا تقدر أخا ولا زوجاً ولا ابناً ، تخطط وتدبر للقتل ، وتأمر بالقتل ، وتَقتل من أجل الوصول إلى هدفها ، فالأفعال التى ارتكبتها هند أفعال إرادية تمت بمحض إرادتها ، ولذا فهى مسئولة عما نزل بها من عقاب ، وهو الموت . فها هى تقول للبلقينى :

هند : وسأقتل كلَّ الناس إذا وقفوا فى وجه السلطان (٣)

ويقول عنها ابنها إبراهيم :

---

١) لاجوس أجرى : فن كتابة المسرحية ، ترجمة دربنى خشبة ط مطابع دار الكتاب العربى / القاهرة ، ص ٢١٢ إلى ص ٢١٥ .

٢) السابق ، ص ٢١٩ .

٣) السلطانة هند ، ص ٩٠ .

إبراهيم :

أيّةَ أسرارٍ تجعل وَجهَك يا أمي
يبدو مثلَ النمرة
حين تحدّق في صيد تنوي أن تفترسَه ؟ (١)

فكان عقاب هند في نهاية المسرحية انقلاب الكلّ عليها ، وكشف المستور من شرها وخيانتها فضاقت بها الدنيا .. وتُلقي بنفسها في الهوّة وتموت ، شأن الأشرار الذين ينالون جزاؤهم " جزاءً وفاقاً لتطور الأحداث بهم ، ومطاردة لأنواع من الشرور والمآثم ارتكبوها أو تورطوا في ارتكابها في حياتهم ، فالبطل يحمل في داخله بذرة انهياره التي تنمو رويداً رويداً حتى لا يكون دماره النهائي فجائياً، بل تدريجياً طبيعياً من الأسباب إلى النتائج ، ومساراً له منطقه الخاص من الفعل إلى الانسحاق تحت وطأة هذا الفعل ذاته " (٢) .

هند :

(تنهض مع هدير العاصفة) غدرتْ بي كلُّ عناصر هذا الكون
يالأظافري تمزّق أثدائي ندما
قُضي الأمرُ ولن يقبلَني أحدُ سلطانة (٣)

وشخصية " هند " هي الشخصية الشريرة الوحيدة في شخصيات مهدي بندق المحورية (أبطاله) . وإذا كانت هند – الشريرة – قد راح ضحيتها الكثير من الأشخاص فإن الملك " لير " كان ضحية شرور ابنتيه ، وضحية عدم وعيه وعدم بصيرته ، فقد كان يحتفل بالأقوال أكثر من احتفاله بالأفعال ، وكان شخصاً متهوراً لا يتروى في قراراته ، خُدع بنفاق ابنتيه ، فقام بتوزيع أملاكه وسلطته عليهما وحرم ابنته الصغرى " كورديليا " الصادقة الوفية .. ولكنه سقط في قاع الذل والمهانة بسبب هذه الغلطة (أو السقطة) التي ارتكبها .

" لقد غرس " لير " البذرة التي نمتْ وترعرعتْ وأثمرتْ الثمرةَ التي كان خليقاً بهذه البذرة أن تثمرَها ولم يَدُر في خلد " لير " قط أن ثمرة البذرة التي غرسها سوف تكون بمثل هذه المرارة أبداً -ولكن – إن هذه هي نتيجة شخصيته .. الشخصية التي صنعت غلطته الأصلية وتسببت في خطئه الأساسي . وكان عليه أن يدفع الثمن" (٤) ، يقول له " كنت " :

---

١) السابق ، ص ٩٩.
٢) د. أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ط ٣ ، دار المعارف ١٩٩٢ ، ص ٤١٥ .
٣) السلطانة هند ، ص ١٣٤ .
٤) فن كتابة المسرحية ، ص ١٦٣ .

كنت :

[مستمراً] قاتل أنت الطبيب ومنفق أجر الجريمة

كى تزيد الداء داء

أى شر أنت تأتيه بحق الأبرياء

أى شر أنت تأتيه

بحق الأدنياء (١)

يتعرض " لير " للإهانة والإذلال من ابنتيه ، بل يستهين بـه الخـادم نفسـه ، ممـا جعلـه يشـعر بفقدان الذات والاغتراب في العالم الذى يعيش فيه .

لـيـــر :

مَنْ يعرف أين أكون ومَنْ أُدعى ؟

هل هذا لير ؟

هل يمشى لير على قدمين كهذين القدمين

هل ينطق مثل كلامى الآن

أين العينان وأين العقلُ وأين الإدراك ؟

أشعرُ بالبرد يغوصُ بقلبى كاللّص بأعماق الليل

البرد الشلل اللص .. أنا .. هل أحلم ؟

لا [مطلقا صرخة] مَنْ يخبرنى أين ذهبت

مَنْ هذا الماثلُ في بَدنى ؟ (٢)

ووصل به الأمر إلى حد تمنّى الموتَ نظراً لما يُكابدُه من معاناة وإهانة

لير : ......

لير يا لير يا لير

اضربْ رأسَك وتمنّ الموتَ لعقلِك هذا المخبول (٣)

يقول مهدى بندق عن لير :" لير بطل تراجيدى من الطراز الأول ، فهو لا يُصـارع قدراً خاصـا به هو بالذات كأوديب مثلا لا ، ولا هو يصارع طبعاً مختلاً فيه كـهاملت المـتردد أو كعطيـل المندفـع ، بل هو يُصارع جوهرَ الوجود وحقيقةَ الكينونة .. إنه يريد (أن يكون) بعد (أن يذهب) يطمح أن يظل

---

١) الملك لير ، ص ٢٣ .
٢) الملك لير ، ص ٥٢ ، ٥٣ .
٣) السابق ، ص ٥٥ .

الأب مركز دائرة أبنائه كما كان لحظة إنجابهم ، ولهذا فهو – يميت نفسه بينا هو حى كيما يراقب من وراء ستار الموت المعنوى هذا (التخلى عن السلطة) وجوده الباقى فى ضمائر أبنائه .

ليس سفها إذن ما فعله عندما تخلى مختاراً عن مركز الصدارة فى سلطة الدولةلقد أراد أن يكون فوق المنصب : زعيماً لا رئيساً ،، محبوباً لأنه أب لوطنه لا لكونه ملكاً مفروضاً على هذا الوطن بما كانوا يسمونه بالحق الإلهى للملوك . لقد أراد أن (أن يكون) بالحق الإنسانى للإنسان " (١)

ولكن غلطة لير وعدم بصيرته بالأمور هى التى جعلت المأساة تسير على هذا النحو " فكل غلطة يغلطها ورد فعلها فيه تحدث من الغلطة التى تسبقها ، فلو أن لير قد اختار الاختيار الصحيح من أول الأمر لما وجد المحرك لما حدث من بعد " (٢) .

" ومما لا شك فيه أن هذه السقطة التى يرتكبها البطل شئ أساى فى تحقيق المفهوم التراجيدى الحقيقى والتى بها سوف تتغير حالة البطل من السعادة إلى الشقاء " (٣)

ويموت الملك لير بعد أن ماتت ابنته المخلصة " كورديليا " بين يديه وبموته فحسب تتحرر روحه من قضبان الفكرة المسبقة [الفكرة المثالية وهى أنه أراد أن يكون بعد أن يذهب] والتى أراد للواقع الحى المتغير أن يحشر فيها حشراً ، كما يرى مهدى بندق فى تذييله للمسرحية .

– أما " ريم " فى مسرحية " ريم على الدم " فكانت شخصية فاعلة تتسم بالذكاء ، تعرف جيداً ماذا تريد إنها تريد أن تحيا ، وبهذا حددتْ هدفَها الذى بذلت كلَّ ما فى وسعها من أجل الوصول إليه ، وهى ذات عزيمة وإرادة قوية ، تثق بنفسها ، تريد وطنًا ينعم بالحرية ، وستحاول – أو تحلم – أن تصنع هذا الوطن الذى أسمّته "الحرية "

ريم : ......

فى هذا الوطن " الحرية "
ترى الناسَ كعائلة واحدة لا يقبل أحدٌ منهم
أن يأكلَ وحواليه الجوعى ينتظرون
أو يقبل أحدُ أن يأخذ ما لأخيه .
أو يقبل أحدُ أن يسلبَه الغيرُ حقوقَه
لا يحمل أحدُ منهم سكيناً فى يده
أو فى فمه ، أو فى عقله

---

١) السابق، ص ٥ .
٢) فن كتابة المسرحية . ص ١٦٣ .
٣) د. فوزى فهمى أحمد : المفهوم التراجيدى والدراما الحديثة طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١٨ .

بل يحمل كلٌ منهم أدوات للعمل وأزهاراً للحب

باهر :

كذب يا ريم

لا أعرف وطناً فيه الأشياء هي الأشياء

ريم : ...

هذا وطن المستقبل فاتركني أصنعه لك (١)

وتصنع ريم من زوجها رجلا عظيماً، فقد احتل منزلة مرموقة في الدولة ، وعند الشعب ، بفضل "ريم" التي كانت تلقّنه الأفكارَ التي تُصلح أحوالَ الشعب .. فكانت " ريم " تناصر الفقراء والمقهورين ، فهي صاحبة اقتراح تخفيض عدد رجال الشرطة والجيش وزيادة أجر الشغيلة بالأموال الفائضة عن التخفيض ، وإن ورد على لسان زوجها .

ولكن زوجها يقابل وفاءَها وإخلاصَها بالغدر ، فها هو يرغب في الزواج من " سالى " ابنة الملك ، ويجحد فضل " ريم " عليه ، ويصبح الغدر هو سبب معاناة " ريم " في حياتها .

ريم : ....

ما أتعسَنا حين نُواجَه بالصدّ من المحبوب

ما أشقانا حين نُواجَه بالغدر

فكأنّا نسقط في هاوية لا قاعَ لها

نصرخ ، لا يُسمع صوتُ لصراخ أطلقناه

آه .. ما أقسى الوحدة !

......

المربية : مولاتي . أيّ عذابٍ أنتِ تعانين ؟

ريم :

الغدرُ المتكرر كالكابوس

أملِ المستقبل إذ يرقد منتظراً سكين الموت (٢)

وتحاول أن تُثني زوجَها عن هذا الزواج ، وتبصّره بأنه يسير على حافة هاوية رُسمت له ، ولكنه يتزوج فعلاً بـ " سالى " .. وتقرر " ريم " أن تقتل طفليها انتقاماً من الزوج ، وحتى لا يصبحا غدّارَيْن في المستقبل ولا يخدعا أنثى جديدة تمنحهما الحب ، فسيموتان الآن بريئين حتى لا تلعنَهما امرأةُ يوماً

---

١) ريم على الدم ، ص ٣٢ ، ٣٣ .
٢) السابق ، ص ٦٥ .

ريم :

أنا فى الأرض لا أهل ولا وطن ولا جارْ

إذا استسلمت أو قاومت تكسونى ثيابٌ نسجها العارْ

فهل عبثتْ بى الأقدارُ باسمة فعاودنى من الكابوس تذكارُ

فها أنذا سأفعلها وثانية لتلعننى

تواريخُ وأديانٌ وأشعارُ

فهذا الفعل سكينى ومطعنتى وتجسيدى وإعطائى

وهذا الفعل أمطارى وأنهارى ومسغبتى وأصدائى

هو الإحراقُ والإطفاءُ والكبريت والنارُ (١)

......

ريم : ......

يا طفلىّ .. أنا قادمةٌ لأخلّصَ روحَكما الطاهرة من الدنس

الفاغر فمه منتظراً لكما

هوذا السكين سأستخرجه من صدرى

ليغوصَ بمجرى الدم المتدفق نحو الإثم (٢)

ولكن ينهض أحد المتفرجين من الصالة ممسكاً يدها بقوة محاولاً انتزاع السكين قـائلاً : " لا .. مش ممكن أسيبك تعملى كده . دى مش معركتك يا ريم . معركتك الحقيقية فى حتة تانية ، معركتك مش مع نفسك ، ومكانك مش هنـا بيـن الملـوك والأمـراء . انتـى مكـانك بيـن النـاس اللـى مسـتنيين أفكـارك ومقترحاتك . لازم تنسى وجيعتك وحتنسيها لو فكرتى فى وجيعة الناس ... عاوزه تموتى ولادك يعنى عاوزه تموتى مستقبلك وتدمّرى نفسَك .... لازم تفكرى فى النـاس الغلابـة اللـى مـش عـارفينك . إنمـا انتى موجودة فى ضميرهم ، من غير ما يعرفوا مستنيينك .. وأدى صورهم قاعدين فى الصالة قدامك . وأدى صوتهم حيقولك لأ .. ما تعمليش العملة دى " (٣) .

" ... فهل تصبح ريم بطلا جماهيريا تقود الجماهير أم تنتصر لمأسـاتها الشـخصية فتكـرر مـا فعلته (ميديا) الأنثى القديمة ؟ هذا هو الصراع الذى يترك المؤلفُ الجماهيرَ للبحث عن سـبيل للخـروج منه " (٤)

---

١) ريم على الدم ، ص ٧٣ .
٢) السابق ، ص ٩٠ .
٣) السابق ، ص ٩١ .
٤) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٩٥ .

وتظل النهاية مفتوحة ، وهذه هي المسرحية الوحيدة ذات النهاية المفتوحة عند مهدى بندق ، وهذه هى البطلة الوحيدة " ريم " التى لم تَمُت فى نهاية المسرحية ، وريم " فتاة حقيقية فتاة تكذب وتناور وتحب وتغار ، ثم هى تقف بجانب الناس الفقراء فى تلك المدينة ، إنها تحاول أن تباعدَ ما بين زوجها وبين الطبقة الحاكمة المترفة ممثّلة فى الزوجة (سالى) " (١) .

وفى " ليلة زفاف اليكترا " تثور اليكترا – التى تتسم بالوعى – على الأوضاع المقلوبة فى " آرجوس "

اليكترا : ......

كان عسيًا أن أعشقَه لولا الأوضاع المقلوبة

فى أرجوس :

مَنْ يعمل ملقىً فى الدَرك الأسفل من هاديس

مَنْ لا يعمل مدعوّ كل مساء

لمضاجعة الربات على جبل الأولمب

وستبقى الأوضاع المقلوبة مقلوبة

فأوريست أخى لن يأتى أبداً (٢)

فأرادت اليكترا تحقيق مرادها ، وتعرية الواقع الذى تعيشه بالفن بعد أن استحال تحقيق ذلك فى الواقع و " محاولة التواصل – مع زوجها – على مستوى الخيال بعد أن استحال التواصل على مستوى الواقع " (٣)

اليكترا : ......

وأنا لا أنتظر المستقبلَ فأنا أعرف أن المستقبل

كأوريست أخى – لا يأتى أبداً أبداً

إلا أن .. إلا أن نخلقَه فنا

يتأرجح فى منطقة بين الوعى وبين اللاوعى (٤)

" وفى نهاية اللعبة [التى قاما بتمثيلها] يتبلور وعى البطل " واعد " فيقتل فى شخص اليكترا كل رموز القهر التى جسدتها ، ويسترد رجولته ليتوحد معها كامرأة توحدا مأساوياً (٥) بعد أن

---

١) السابق ، ص ٣٢٢ .
٢) ليلة زفاف اليكترا ، ص ١٣ .
٣) د. نهاد صليحة : عن التجريب سالونى ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨ ، ص ٢٣٠ .
٤) ليلة زفاف اليكترا ، ص ١٥ .
٥) عن التجريب سالونى ، ص ٢٣٢ .

صورت اللعبة تاريخ الحضارة البشرية كسلسلة من الصراعات السلطوية ، تتقنع بأيديولوجيات مختلفة لكنها تسعى إلى هدف واحدهو قهر الإنسان " (١)

أوريست (واعد) :

يا طاغية مدينة آرجوس
يا أوجست ويا قيصر يا بيرى يا عمران
يا مَنْ تستعبدنا لحسابك وحدَك فى كل زمان ومكان
ما أن يخلو جيبك من هذا الخنجر
حتى تبدو فأراً مذعوراً حتى لو أنّى أطلقتُ
عليك مِواءَ القطة (٢)

......

الفلاح (واعد) :

لن أرحمَ جسداً يحمل فى داخله تلك الأفكار
فأنا أحيا فى سرداب لا تدخله شمسُ الرحمة
وسأخرج من سردابى الآن
وحشاً قد مزقه الجوع فخرج ليبحث عمّا يأكله
ها أنذا أدفنُ هذا الخنجَرَ فيك
لأنالك مرة (٣)

" وفى الوقت الذى نعتقد فيه أن هذه النهاية " داخل النص " لم تكن على رغبة اليكترا ، نكتشف أنها لجأت إليها خصيصاً للخلاص من واقعها المهين (الخلاص بالفن والإبداع) وإذ انتهى اللجوء المضطر إلى الموت الفلسفى ، فقد وجدت فيه طريقها مما هى فيه ، فالحركة فى الاتجاه الإيجابى هى دائماً خيرٌ من التوقّف وإذا كانت اليكترا تحركت بفعل القصور الذاتى ، فقد كان هذا هو المعادل الموضوعى الوحيد ، الذى لم يكن أمامَها غيره للخلاص والثورة " (٤)

اليكترا : (وهى تحتضر) لم .. تنجب .. طفلا
الفلاح :

(وهو يموت) ما كان لنا أن ننجبه
فى ظل الأوضاع القائمة هنا

---

١) السابق ، ص ٢٣٠ .
٢) ليلة زفاف اليكترا ، ص ٦٧ .
٣) ليلة زفاف اليكترا ، ص ٧٤ .
٤) جريدة عمان الخميس ١٩٨٥/٣/٧م ، مقال " مهدى بندق وليلة زفاف اليكترا " للدكتور مصطفى عبد الغنى ص ٩.

اليكترا : لكنّا ... أنجبنا ... قصة (١)

تموت اليكترا لثورتها على الأوضاع المقلوبة .. إنها الثورة قاتلة أبنائها ، فهى التى قتلت "اليكترا" فى "ليلة زفاف اليكترا " و" غيلان " فى مسرحية " غيلان الدمشقى " وهيباشا فى مسرحية " مقتل هيباشاالجميلة " فنرى " غيلان " فى مسرحية " غيلان الدمشقى " بطلاً ثورياً يجاهد ، ويثور ، ويقود ثوارًا ثاروا على الظلم ، ومع ذلك فهو شخصية مطمئنة لا تفزع ولا تهلع ، كانت قضيته هى الحرية ، وصمد هو وأتباعه من أجلها ، وواجهوا الظلمَ المتمثل فى السلطة الأموية وبطشها واعترض على فكرة " الجبر " التى يؤمن بهاالأمويون ، ليبرّروا بقاءَهم فى السلطة رغم ظلمهم وبطشهم بحجة أن هذا قدرٌ الله ولا يستطيع الإنسان إزاء ذلك فعل شئ، بينما يؤمن غيلان وأتباعه – ويقول – " بقدرة الإنسان على إتيان أفعاله وتحمّل تبعيتها تنزيها لله عز وجل عن شبهة الظلم بالقضاء المسبق " (٢) .

و" قضية الإنسان المعاصرة هى قضية الحرية والمسئولية ، وهى بطبيعة الحال ليست قضية جديدة فى حياة الإنسان لأنها قضية اليوم ، وإنما هى قضية قديمة عرفها الإنسانُ وواجهها الفلاسفةُ والمفكرون منذ أمد بعيد .

وكلُّ ما فى الأمر أنّها صارتْ فى عصر الحاضر أكثرَ حدةً وأشد بروزا نتيجة للتطورات التى أصابت حياة الفرد والجماعة والعلاقة بينهما ، ونتيجة للاهتمام الاجتماعى – او إن شئت السياسى – بين المفكرين المعاصرين . وقد قلنا إن رحلة الإنسان الطويلة ، ومغامراته الكثيرة التى خاضها من أول لحظة ، والتى مازال حتى اليوم يكتوى بنارها ، هذه الرحلة إنما كانت لتحقيق هدف واحد بوسيلة أو بأخرى .

هذا الهدف ليس شيئاً بعيداً عن الإنسان ، وإنما هو شئ كامن فيه ، هو إنسانيته متى يكون إنساناً بحق ؟ وما معنى أن يكون إنساناً بحق ؟ " (٣)

ويرى غيلان أن الصمودَ واجبُه الأعظم حتى لا تتراجع خُطى الحرية للخلف ، مهما كان السلطان ظالماً فالثورة على الظلم هى بداية فجر الحرية .

غيلان :

مَنْ يحمل راياتِ الفجر القادم لايتخاذل
وسواء جاء السلطان العادل أو جاء الظالم
فخُطى الحرية لا تتراجع للخلف
كالطفل إذا ما شَبَّ عن الطوق فليس له
أن يحبو بعد (٤)

١) ليلة زفاف اليكترا ، ص ٧٦ .
٢) مجلة المسرح العدد " ٩٧ " ديسمبر ١٩٩٦م ، ص ١٠ .
٣) د. عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، ط مطبعة مخيمر/ القاهرة د. ت ، ص ٣١٤
٤) غيلان الدمشقى ، ص ٤٢ .

يدافع عن رفاقه المظلومين المسجونين ، ويبيّن سببَ سجنهم الذى لا يستحقونه ؛ لأنهم لم يطلبوا إلا العدلَ ولم ينطقوا بغير الحق ،وهذا سبب اضطهاد السلطة لهم ؛ لأنها تريد ألاّ يعترض أحدُ على سياستهم .. وفى الحوار أيضاً يظهر بطشُ السلطة بالثوار الذين يريدون العدل والحق والحرية .

غيلان :

فلماذا تطلب منى أن أتخلى
عن كوكبة رجال ترقد فوق الجمر الآن
ومُدى الأسواط تمزقهم فى السجن
ما فعلو إلا أن نطقوا بالحق
ما قالوا فى وجه الطاغوت سوى قيلتنا نحن
" إن الله العادل
لا يتحكم فى قدر الإنسان
ثم يحاسبُه عن أفعال قدّرها منذ الأزل عليه "
قالوا هذا للطاغوت لصالح مَنْ ؟
ليس سوى الفقراء المحرومين من البر
مسلوبى العرق النازف منذ معاوية الجبار (١)

وهؤلاء الثوار يراهم غيلانُ أملَ الأمة " وشمسًا تسطع فى ديجور الليل " فَهُم الذين استطاعوا الثورةَ ، وأعلنوا رفضَهم للظلم ، يقول عنهم :

غيلان :

مَنْ قالوا هذا وعلانية
كوكبةُ شباب يتألق فى جسد الأمة
هم نبضُ فى صدر الغضب القادم
إنذار للحُكّام الظلمة
وبشير معارضة عامة
هم صورُ ينفخ فى تلك الجثث الحية
كى تبعث من رقدتها أحياء الروح
هم شمسُ تسطع فى ديجور الليل بكلمة لا
أروع لفظ فى قاموس الحرية (٢)

---

١) السابق ، ص ٤٣ .
٢) غيلان الدمشقى ، ص ٤٤ .

ولا يقدر الخليفةُ على استقطابُ غيلان وإغرائه بالمناصب ، ولا يستطيع أن يثنيه عن هدفه ومعتقداته ، ولا يستطيع تحييده ، ولا يستطيع أن ينال منه حتى الصمت فنراه – أى غيلان – صامداً قوياً واعياً و"هذا الموقف المتمرد كان أهم وجوه (غيلان) . وقد بذل الحكم"جهوداً دائبة ضده أو ضد صاحبه ليتخلى عن هذا الموقف دون جدوى .. لقد أراد للمفكر الثائر أن يكون مهادناً أو صامتاً دون جدوى .. لقد أراد النظام من الثائر أن يطامن من موقفه ، ويحاول أن يخفف من فكره لئلّا تهتز أركان الحكم دون جدوى " (١)

ولكن "غيلان " يبدو فى لحظة عاتية أنه تراجع عن موقفه ، وهذه قضية تناولها د. مصطفى عبد الغنى فى مقاله " قراءة فى مسرحية غيلان الدمشقى " فى مجلة المسرح ، العدد "٧٦" مارس ١٩٩٥ ، يقول : " ... ولما لم يُجْدِ مع غيلان أن يُهادن أو يصمت ، كان على آلة النظام أن تدور ، لتحاول تغيير موقفه بالعنف والعذاب والاغتصاب .. وما إلى ذلك .. ورغم أن موقف غيلان لم يتغير . فقد بدا فى لحظة عاتية أنه تراجع عن موقفه ، وهو ما وقع فيه بعض نقاد (النص) (انظر د. عصام البهى فى المؤتمر السابع لأدباء الأقاليم ، بالإسماعيلية ١٩٩٢) .. إن الوجهَ المتراجع أو المتردد هو ما يجب أن نتمهل عنده الآن .

كان على الحاكم أن يستخدم كلَّ أدوات آلته الجهنمية لينال من غيلان ، ومن ثَمَّ ، حاول أن ينال من أقرب البشر إليه تلميذه صالح – وفى هذه اللحظة التى حاول فيها الحاكم للمرة الثالثة أن يساوم غيلان بعد طلب المهادنة وطلب الصمت – بدا موقف الثائر أقرب إلى التراجع منه إلى الصمود ، فحين يقول صالح لشيخه (ساومك على إذن !) يجيب غيلان .

غيلان :

أشفقتُ عليك وأنتَ تواجه لاجلّادَك بل ربَّك

....

لكن الله تعالى خلق الإنسان على صورته الربانية

ليخلّص هذا الإنسان – بما أوتى من قدرات – نفسَه

وأنا أدركتُ الآن بأن الحرية قدرُ الله

ولهذا أيضاً .. يمكن أن نتراجعَ عمّا ليس بقدرتنا

وكفانا شرفاً أنّا حاولنا

صالح : (بنفسه الحشرجة الرهيبة) لا

غيلان : للحرية حد لا تتجاوزه القدرة (٢)

---

١) مجلة المسرح ، العدد " ٩٧" ديسمبر ١٩٩٦ م ، ص ١٢ .
٢) غيلان الدمشقى ، ص ١٠٩ ، ١١٠ .

وموقف غيلان هنا ، يجب أن يفهم فى إطار المسرح المأسوى وليس الملحمى ، فهناك الضعف الإنسانى يظهر بشكل ما ، ويؤثر فى حركة الصراع من واقع درامى لا ملحمى ، فرغم أن موقف غيلان كان موقفاً بطولياً خالصاً ، وهو الموقف الذى أدّى به إلى الموت ، فإن القلق الإنسان كان لابد أن يلعب دوره الدرامى فى حركة الصراع فى حين أنه لا يؤثر بالسلب في النقطة الأخيرة أو فى المصير النهائى للبطل ...

وعودة إلى الصراع الداخلى لغيلان ، فسوف نلاحظ أنه ، وهو يحمل ضعفاً إنسانياً ، ويتعامل به فى بعض الأوقات ، فإن ذلك الموقف لا يؤثر فى موقفه العام كما نلاحظ ، ويمكن أن نلاحظ أن هذا التردد الذى أصاب البطل هو ما يطلق عليه أرسطو بالهامارتيا أو الخطأ الذى يثير الألم ، وهو ما يحفز الإرادة إلى غايتها ... فالضعف البشرى هنا يوجد فى كل منا ، فالكمال أو البطل الخالص لا يوجد فى الواقع الحى ، وبالعودة إلى غيلان يتأكد لنا أن موقفه المأساوى العام لم يكن ليتغير بموقف عارض ، ومن ثَم يظل موقفه الأساسى فى الصراع لا ينكسر ، وإنما يتماوج ليصل إلى غايته فى نهاية المطاف ، وفى جميع الحالات ، فهو – فى ضوء موقف الإرادة الحرة لا يلبث أن يعود إلى هذه الغاية الأخيرة ، وقد كان آخر ما قال وهو مصلوب :

غيلان : ...

فيا مسلمَ العصر لا تستكن فى الحياة
وقل للطّغاة أنا محض حر
أزلْ عن ثيابك هذا الغبار
ونظّف عن الروح هذا القذر
وخذْ فى يديك تراثَ النبى
وزد فوقَه العقلَ نورًا يضئ
على نوره فى الجبين الأغر
فمازال دينُك نبت العرار
يضوع بطيب الغد المنتظر (١)

ويؤكد هذا كله أن معنى الحرية بهذه الصورة لم ينته بقتل غيلان " (٢) " فالموت كنتيجة أو نهاية للبطل الثورى ، لا يجعل منه بطلا تراجيدياً ، لأنه غير مترتب على خطأ مأسوى ، فالموت بمثابة انتصار للجموع حتى ولو على المدى البعيد ، وتصبح سقطاته سقطات إلى أعلى مما يقرّبه من

---

١) غيلان الدمشقى ، ص ٣٠ .

٢) مجلة المسرح ، العدد ٧٦ مارس ١٩٩٥ ، ص ١٣ .

البطل القديس ، ويترك الأمل فى انتصار نهائى لكل الثوريين " (١) ورأينا أن البطل " يقاوم حتى آخر لحظة فى حياته ، تحقيقاً لذاته الإنسانية ، وتأكيدا نبيلا لموقف الإنسان الذى يرفض الاستسلام " (٢) .

— أما " هيباشا " فهى شخصية ذات عقل مستنير ، تناصر الحقّ والعدل ، وتكرّس حياتها لتحقيق هذين الهدفين ، وهى شخصية تتسم بالوعى وقوة الإرادة والعزيمة - وقد اتضح ذلك فى فصل " الصراع " - تناصر الفقراء والمقهورين ، كما اتضح ذلك من تبنّيها لقضية مقتل الصياد " خلة " وتؤمن بأن قيمة العقل فيما يحقق للناس من حياة كريمة

هيباشا : ......

ليس العقلُ هو الأفكار مجرّدة يا أبتاه
لكن قيمته فيما يفعل
فإذا عاون هذا العقلُ الناسَ ليحيوا ..
أدّى مِن ثمّة دورَه (٣)

كما ترى أن قيمة الفلسفة أيضاً فى نزولها للشعب وخدمته . وفى ألّا تصبح مجرد أفكار وشعارات ، فها هى تقول للأنبا

هيباشا : ......

إنّى أعترف بألّا قيمة للفلسفة إذا لم تنزل للشعب
هلّا أثبت لنا أن الدينَ كذلك (٤)

ونعرف أنها مشغولة بتجربة تحقق الخيرَ الفعلى للناس ، فتقول لأبيها الذى يؤمن بالأفكار المجردةوالأرقام

هيباشا :

أرنى أرقامَك يا أبتاه
لا أبصرُ أىَّ جديد عندك
بينا تجربتى فى المعمل تتقدم
وبخار الماء سيصبح قوة دفع ،
فتحرك سفنا فى البحر وعربات فوق الأرض
وتذيب حديداً ونحاساً
وتقيم مصانع للغزل وللنسج
وستبنى للفقراء بيوتاً عالية فى كل مكان (٥)

---

١) د. أحمد العشرى : البطل فى مسرح الستينيات طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢ ، ص ٥٠ .
٢) السابق ، ص ٢٣ .
٣) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ١٢ .
٤) السابق ، ص ٤٨ .
٥) السابق ، ص ١٤ .

ولا تتوانى " هيباشا " فى سبيل الكشف عن حقيقة "الراهبة والأعرابى" ، ومقتل الصياد المصرى " خلة " عن الاصطدام بالأنبا " وتعرية العبارات الغائمة والصيغ الجاهزة التى يصطنعها فى خطابه تنصلاً من المسئولية ومواجهة الحقيقة عارية من كل رواء تمسكاً بعالم غيبى ومثالى مجرد ليس المقصود منه إدانة المادة والحياة – وإلا كان ذلك مطالبة بالفناء والموت – بقدر ما هو تأكيد لسلطة زمنية تتخذ من الدين ذريعة وسنداً للتحكم فى مصائر الناس والهيمنة على سرائرهم " (١)

ومن حوار هيباشا مع الأنبا وأورينت وزينوس ، يتبين لنا أن هيباشا تدرك مأساة هذا الشعب ، وهى تكالب أولى الأمر فيه على السلطة وحرصهم عليها ، فهيباشا " تفطن أن مشكلة هذا الشعب ليست فى الخلافات العقائدية والمذهبية ، فهذه قضايا مجردة تخفى ، فى الواقع ، النزاع على السلطة وتكالب القادة على الحكم سواء أكان ذلك بين الإمبراطور الممثل للعقيدة البيزنطية ، أو بين حاكم المدينة المراوغ ، وبين الأنبا الذى يطمح إلى إحكام قبضته على مقاليد الحكم فى المدينة ، ولا يتورع فى سبيل ذلك عن تصفية خصومه جسدياً " (٢)

ويدرك الوالى (حاكم المدينة) أن هيباشا ذات العزيمة القوية والإصرار الشديد ، التى التحمت بالجموع (الصيادين) أصبحت تشكل خطراً على السلطة ، فيضع خطة محكمة لضرب هيباشا ، فقد أقنع الصيادين – كذباً – أن دخان آلة هيباشا تسبب فى قتل بيض السمك فى البحر ، وتسميم السمك الموجود به ، ولن يتم تطهير البحر من ذلك السم إلا بعد خمس سنوات ، فترتب على ذلك انقلاب الصيادين عليها ، وتخليهم عنها ، لأنهم سوف يتعرضون للفقر والضياع بسببها ، ويصل الأمر إلى ذروته حينما طالبوا بقتل قاتلة الأسماك (هيباشا)

الرجل : مادام الأمر كذلك .. فالموت لقاتلة الأسماك

الجمع : الموت لقاتلة الأسماك (٣)

تشعر " هيباشا " بالاغتراب بين أفراد شعبها ، حين تعلم من " رامون " أن الشعب يريد رأسها ، كما أن الكنيسة تريد رأسها أيضاً ، وتشعر بالاغتراب حتى بين المقربين لها .

هيباشا : الآن تجمعت الأعداء لتخنق صوتَ العقل

رعد الطغيان وبرق الكهان ومطر الغوغاء

وتريد لمثلى أن تتعفّن إلى أن

تصبح شمطاءَ جهولا ؟ (٤)

---

١) مجلة القاهرة ، العددان (١٧١ – ١٧٢) فبراير – مارس ١٩٩٧ م ، ص ٨٦ .
٢) السابق ، ص ٨٧ .
٣) مقتل هيباشا الجميلة ، ص ١٠٦ .
٤) السابق ، ص ١٢٣ .

ولكنها تعلن تعاطفها مع الشعب الطيب – المغلوب على أمره لقلة وعيه – رغم شعورها بالاغتراب بينهم

رامون : أولسنا أهلك يا هيبا ؟!

هيباشا : (جامدة الوجه) لا يارامون فأهلى المصريون وإن ظلموا أنفسهم

أهلى المصريون المسروقة أرزاقهمو

والمسروقة أعمارهمو

والمسروقة منهم حتى الأطفال (١)

ويحاول أورينت ورامون وبولونيوس أن يقنعوها بعدم الخروج للغوغاء الذين يطالبون بقتلها ، أو أن تنقذ نفسَها بإخبار الأنبا بأنها ابنة أخته المفقودة ، ولكن دون جدوى .. وتصر هيباشا على الخروج ، وتعلّل لهذا الخروج بقولها :

هيباشا :

الباعث أقوى مما تتصور يا أورينت

إن لم ينقذنى أهلى فلمَن أحيا وبمَن ؟!(٢)

وتختار الموت بإرادتها ، تختار الموت " بالقوة التى دفعتها لأن تقف شامخة الرأس وتختار الموت ولا تقبل على نفسها حياة يكون فيها احتقار للذات " (٣)

كما أن " استشهاد " هيباشا " لم يضع هدراً ، لأنه لم يكرّس الماضى بقدر ما فتح أبواب المستقبل ، لا سيما وقد ردّها مهدى بندق بمهارة فائقة إلى جذورها المصرية " (٤) .

ولم تكن هيباشا " مجرد تجسيد لشخصية فردية محصورة فى ذاتها [كشخصية تاريخية] بل بؤرة مشعة تتركز فيها عناصر رؤية متماسكة ومنطقية ، تشف عن الوعى بالأحداث والقدرة على إدراك دلالتها " (٥)

– وإذا كانت هيباشا ترى أن قيمة العقل – وكذلك قيمة الفلسفة – فيما يقدمه للناس ليحيوا حياة كريمة فإن "شى" فى مسرحية " آخر أيام إخناتون " يرى أن قيمة الدعوة الجديدة – أو الدين الجديد – فى صلتها بحياة الناس ، كأن تحقق شيئاً عملياً للناس يساعدهم على الحياة الكريمة ، فها هو يقول لـ " ميريت " ابنة إخناتون صاحب الدعوة الجديدة :

---

١) السابق ، ص ١٢٥ .
٢) السابق ، ص ١٣٧ .
٣) د. هدى حبيشة ؛ دراسات فى المسرح والأدب ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٢٥ .
٤) مجلة القاهرة ، العددان [١٧١ – ١٧٢] فبراير – مارس ، ١٩٩٧ ، ص ٨٩ .
٥) د. صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية طـ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع / القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٧٨ .

ميريت : أتمارى فى أن أبى جاء إليكم بالفكر الصائب ؟!

شي : (بازدراء) ما قيمة فكر ليس له من صلة بحياة الناس ؟

ميريت : (غاضبة) إن كان كذلك رأيك فى إخناتون

فلماذا تطلب أن تلقاه ؟!

شي : أعطيه الفرصة .. كى يصنع شيئاً عملياً للشعب (١)

ويسعى " شى " لتنفيذ مشروع قومى هائل يحقق الخيرّ للشعب حتى لا يصبح فيه فقير أو لصّ، ويرى أنه لا جدوى للأفكار المجردة وأسرار المعرفة العليا إن لم تحقق خيراً للشعب .

شي : اسمعْ يا أخ

إنّى رجلٌ مِنْ عامة شعب لا يجد اللقمة إلا بالعمل الشاق

ماذا يعنيه إذن أن يظفر فرعونك هذا بالمعرفة العليا ؟!

أنتَ تقول بأنّك جئتَ إلينا من نجم آخر

هذا يعنى أنك تملك قدرات خاصة

فلماذا لا تعطينا .. مثلا .. سِرَّ السيزيوم ؟!

هرمس : مندهشاً ماذا ؟! هل قلت السيزيوم ؟!

شي :

حتى نستخدمه فى صُنع العدسات البللورية

......

هيّا نتصور تلك العدسات البللورية

إذ يتخللها ضوءُ الشمس بتركيز عال جداً

هرمس : (بدهشة وسرور) قل ... ماذا يحدث ؟

شي :

يحدث أن يخرج منها طوفانٌ لهبىّ موجات فى موجات

فلو أنّا استقبلناها فى أسلاك نحاس ممتدة

لأخذنا منها طاقات جبارة

وأقمنا صرح صناعات شتى

النيل سيصبح نيلين

---

١) آخر أيام إخناتون ، ص ٦٥ .

والصحراء ستصبح دلتا

عندئذ لن يبقى فى مصر فقيرُ أو لصّ

ديب : (صائحاً بإعجاب) مشروع قومى هائل ! (١)

و " شى " هذا شخصية واعية ذكية فاعلة ، وقد ظهر هذا الوعى والذكاء فى مواقف عدة منـها : خروجه من السجن – هو وديب وهرمس – دون أن يدرى أحد من الحراس .

ويظهر وعيه فى حواره مع " ديب " وفى عدم إيمانه بآلهة لا تضر ولا تنفع

شى : مَنْ آتون ؟!

قرصُ الشمس الغارب والمشرق فى دورات تتكرر

(ويقترب منه يجلس بجانبه فى ود)

مِنْ سنوات كنتُ أنا نساخاً فى مكتبة المعبد فى طيبة

ثم أتانا النبأُ الهائل والثورى

بقرار من إنسان أُلغى الربُّ المدعو آمون

فانتظر صغارُ الكهنة أن تندكّ الأرض

أو تنهمر النيرانُ من السُّحب الصيفية

ولدهشتهم لم تندك الأرض ومرّ الصيفُ ظليلاً ذاك العام

والسحب الشتوية جاءت تمطر ماءً يحيى كالمعتاد الزرع

والآن تصور ماذا يحدث لو ألغينا آتون !(٢)

ويسعى " شى " لتحقيق المشروع القومى -- فيسـعى لتمكيـن " هرمـس " مـن مقابلـة إخنـاتون حتى يساعده على تنفيذ المشروع – ولكن أحوال الدولة المضطربة تَحُول دونَ تنفيذ هـذا المشـروع ، ويُقتل " شى " بخنجر " ميريت " – التـى أحبـها – ولكننـا نـرى " شـى " مـازال مشـغولاً بالمشـروع القومى – قبل أن يلفظَ أنفاسَه الأخيرة – ويشرح ويوضح كيفية تنفيذه لإخناتون – كما وضحـها لهرمس من قبل – ويعتبره إخناتون المثلَ الأعلىَ الذى يجب أن يحذو الشعبُ حـذوَه إذا أراد النـهوض ، فعندمـا يصبح كل فرد فى الشعب " شى " سينهض هذا الشعب دون وصاية من أحـد أو انتظـار معجـزة تـهبط من السماء ، بل سيعتمد على نفسه فى أن يكون .

نفرتيتى : كم أتمنى أن يأتيه البعثُ سريعاً يا إخناتون

---

١) آخر أيام إخناتون ، ص ٢٣ ، ٢٤ .
٢) السابق ، ص ١٥ .

إخناتون :

ذلك مرتهنٌ بنهوض الشعب
إن أدرك ماضيه الموصول بحاضره يا نفر
ورأى المستقبلَ بعيون الشاعر
وعيون الناقد فى آن (١)

فشروط التغيير لم تكن متوفرة لـ " شى " – كما لم تكن متوفرة لشيحا فى " هل أنت الملك تيتى ؟ " – بل كانت نيئة ، يقول " إخناتون " لـ " ديب " :

إخناتون :

فَاجْرِ كريح عاتيةٍ تدرك هرمس
ولسوف يعيدُك هذا المخلوق لعصرك
وهناك تذكّر أن الأجدادَ أرادوا التغيير
لكنّ شروطَ التغيير لديهم كانت نيئة لم تنضج
فتولوا أنتم يا ديب الأمر (٢)

وموت " شى " يشير إلى أنه ليس له مكان فى هذا المجتمع الذى لم يكن صالحاً للتغيير . واتضح أنه شخصية متمردة على الإذعان والخضوع لما لا يقبله العقل .

– وفى مسرحية " هل أنت الملك تيتى ؟" يحاول الملك تيتى القيام بمشروعات للإصلاح – أو التغيير – ولكنها لم تنجح ، لأن شروط التغيير لم تكن متوفرة أيضاً ، فالمجتمع – غير الواعى – يعجّ بالاضطرابات والقلاقل والفتن والمؤامرات ، ويرى الفرعون أن حَلّ كل هذه المشكلات يكمن فى وعى الإنسان

الفرعون :

إنّى لا أتصور حلًا للمعضلة البشرية
إلّا أن يتفتح عقلُ الإنسان على أسرارِ الكون (٣)

و"لأن الملك تيتى كان يعدّ لشعبة مشروعاً قومياً هائلاً يتلخص فى تعليم الجميع الهندسة السرية داخل بؤرة الهرم الأكبر (التى تمثّل سراً كونياً مدهشاً) فإن تيتى عمد إلى الاختفاء داخل الهرم وأطلق شبيهَه الشاب الشعبى " شيحا " بعد أن علّمه كلّ ما يحتاج إليه السياسى المحترف ليتابع تنفيذ المشروع من موقع السلطة "(٤)

---

١) السابق ، ص ١١١ .
٢) أخر أيام إخناتون ، ص ١١٠ .
٣) هل أنت الملك تيتى ؟ ص ٥٠ .
٤) د. أبو الحسن سلام : مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، ط مؤسسة حورس الدولية / إسكندرية ١٩٩٩،ص٥٢.

و " شيحا " هذا رجل من عامة الشعب يشبه الملك تماما ، وقد عاد للشعب على أنه الملك تيتى دون أن يعرف أحد أنه شخص آخر غير الملك .

ويعقد الملك تيتى (شيحا) العزم على تنفيذ مشروع تعليم الناس الهندسة السرية ، إذ أنه يرغب فى تغيير كل الناس إلى الأسمى والأرفع ، فيصيروا جميعاً علماء مما يحدث ثورة فى حياة الناس ، فيختفى الفقر والقهر والمرض ، وهذا هو مشروع الملك تيتى – أو قضيته – من أجل التغيير ، فها هو يحاور المهندس الممدوح .

الفرعون :

ليس لدى الفرعون – ولو فى النوم –
الوقتُ الكافى ليضيّعه فى تحقيق الأحلام الشخصية
ولهذا أنتَ ترانى لا أرغب إلّا فى شئ واحد
أن يتغير كلّ الناس إلى الأسمى والأرفع
. . .
قل لى ماذا يحدث لو أن الناس جميعاً صاروا علماء إذن ؟

الممدوح : (بعد تفكير) لابد سيختلف المشهد جذرياً

الفرعون : قُلْها دونَ تردد .. تلك هى الثورة .. لكن دون دماء تسفك
فتخيّل أنَّ الفلاحَ الجاهلَ يكتسب ملامحَ عقلِك
وتخيّل أن البنّائين أو النجارين
وأن الحدادين وأصحاب الحرف الأخرى
قرّت فى أرؤسهم تلك الهندسةُ العليا
وتصوّر – فى تلك الحالة – ماذا يبنون وماذا يخترعون
أىّ سدود سيقيمون على النيل
بل أيّة أنهار يشتقون من النيل الجامع هذا ؟!
حينئذٍ لا فيضان يدمّر أو قحط
لا فقرًا يُهلك أو تدليساً يسرق أقوات الفقراء
وتصوّر ماذا تفعل بالناس الهندسةُ إذا اقترنت بالطب
لا شك ستبعد عنهم وجعَ الأمراض وتلغى لفظَ الشيخوخة (١)

---

١) هل أنت الملك تيتى ؟ ص ٧٧ ، ٧٨ .

ويخطط تيتي (شيحا) لتعليم ٥٧٦٤٨٠ مصرياً أسرارَ الهندسة العليا ، ويقرر أن تكون نفقات المشروع من أموال أصحاب الثروات الكبرى في الدولة ، ويولي اهتمامه للطبقات الفقيرة والمقهورة من الشعب .

ولكن تقع أحداث طبيعية خطيرة وهي أصوات انفجارات رهيبة تأتي بعد أن لمعتْ أضواءٌ حمراء وخضراء في الفضاء ، فذُعر الناسُ واختلطوا بالحرّاس ، وحدث الفيضان الهائج ، وأمطرتْ السماء أمطاراً سوداء – في فصل الصيف – وتهاوتْ الأشجار .. ويهتف الفرعونُ بالناس ألّا ينصرفوا، ولكن دون جدوى ، فقد التفوا حول " شورع " كاهن رع – الجبهة المضادة للملك تيتي – وساروا يهتفون وراءه

شورع :

سيروا خلفي نحو المعبد يا أحباب وقولوا

لا حاكم إلّا رع

الجماهير : لا حاكم إلّا رع (١)

وبذلك انصرف الناس عن الملك تيتي – لعدم وعيهم – وهذا معناه فشل لمشروعه أو قضيته ، وأفول لنجمه .. فيحزن وييأس من تنفيذ مشروعه ، ولذا يقرر أن يسلم السلطة ثانية للملك تيتي الحقيقي، وقد حاول الممدوح أن يثنيه عن هذا القرار ، ولكن دون جدوى ، وهنا يذكره الممدوح بسقطته ، فهو – أي الفرعون – الذي جعل الناس تلتف حول " شورع " ، وذلك باتّباع أساليب الساسة، فيقول له مبرراً انصراف الشعب عنه

الممدوح : شعبُك مرآتك

موجود حيث تكون بأفكارك وسياساتك

مثلاً .. هذا الكاهن شورع

هل كان ليخرج مِنْ عزلته ليؤثّر في شعبك

لولا أنك أنتَ أردْتَ استخدامَه ؟

الممدوح :

كان ضرورياً تحييدُ الكاهن هذا

حتى لا يقف بوجه المشروع

---

(١) السابق، ص ٠٠٠

المـمدوح :

تلك أساليب المحترفين الساسة

وأنا كنتُ أريدُك ثورياً تصل إلى غايتك بأسلوك ثورى

الفرعون :

أعرف أن استردادَ الشعب الآبق أمرُ ممكن

لكن بأساليب السّاسة تلك المرفوضة منك .. أليس كذلك ؟!

أما الأسلوب الثورى فها هو ذا :

ما لم يتقبلنى الناس جميعاً باسمى

لابد يؤجل هذا المشروع إلى زمن قادم

زمن يصبح فيه العلم هو السلطة

وليس مجرد ذيل ركّب فيها من خلف (١)

وبذلك يشير إلى أن التغيير لابد أن تتوافر لـه شروطُ التغيير ، فلا يتم التغييرٌ إذا كانت شروطُه مازالت نيئة ، فأحداث المسرحية ، سواء التى حدثت للملك تيتى أو لبديله الشعبى " شيحا " ، " تكشف عن الفكرة القائلة "إن الحالة الثورية هى التى تخلق البطل الثورى وليس العكس " فلا الملـك تيتـى ولا بديله الشعبى كان بإمكانهما – برغم ثوريتهما – أن يحققا الثـورةَ الشعبية فـى ظـلّ منـاخ لـم يتـهيأ لـها بعد"(٢) .

ويموت " شيحا " - متأثراً بلدغة الحيّة وحرق إمرى لــه بالنـار – فالظروف التـى وجد فيـها شيحا – زمانا ومكانا وأحداثا وأشخاصاً - لم تكن ملائمة للتغيير ، ويعتبره " حور " مثله الأعلى وقائده الأعلى ، وشهيداً مات " فى معركة هائلة ضد الشر " .

– أما حتشبسوت " فى مسرحية " حتشبسوت بدرجة الصفر ، فكانت " ولادة جديدة لحتشبسـوت التاريخ المصرى حيث فتحتْ باباً جديداً دخلتْ منه إلى حياة البسطاء والعاديين من شعبها الكادح "(٣) وهى شخصية واعية .

تتآمر عليها الحاشية ، وتعزلـها عن العرش ، ويأمرها " تحوتمس " بـألّا تتصل بالنـاس أو يتصل الناس بها ، ولكنها تثق بأنه لا يستطيع عزلَهّا عن شعبها .

---

١) هل أنت الملك تيتى ؟ ص ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٨ .

٢) مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، ص ٥٢ .

٣) مجلة المسرح ، نوفمبر ١٩٩٩ م ، مقال " حتشبسوت بدرجة الصفر " للدكتور أبو الحسن سلام ، ص ٣٦ .

حتشبسوت :

تحتاج لجيش كي يعزلَني عن شعبي
فأنا حصَّلتُ محبتَهم بسياسات السّلم الدائم

تحوتمس : ....

(ولحتشبسوت) في حَبْسِك ..
لن أحتاجَ إلى جندي واحد
يكفيني إعلانُ عن مرض مُعْد
حتى يهربَ منك الكلُّ
فاعتبري نفسَك منذ الآن جوارَ العرش مجردَ صفر

حتشبسوت :

آه لو تدري المعنى المزدوج المتناقض في قلب الصفر
الصفرُ بدايةُ إحياء الموتى
لكنّك تجعلُه موتَ الأحياء
فافتحْ ما شئتَ مِنْ البلدان
واصنعْ أعداءَك ثم اقتلْهم
لن تجني إلاّ صفراً رقمياً
وستدرك هذا في آخر أيام حياتك
حين تُسجّى وحدَك
في تابوت فضّي بارد (١)

وتتمكن من الهرب بعد أن قتلت " بسي " بالسكين ، وتتخفّى في زيّ الحارس الواقف على باب قصر ابنتها " ميريت رع " بعد أن ضربته بحجر أسلمَه إلى الإغماء ، ولم يستطع أحدُ أن يكشفها، وحينما تكتشف ابنتُها ما فعلته أمّها تُذهل لذلك ، وتدرك حينئذ أن أمّها ازدادتْ بهاءً وجمالاً بعدما تخلّت عن العرش (أو سلبوها عرشها)

ميريت :

(وحدها) في عينيك بريق أخّاذ لم أرَه مِنْ قبل
سلبوا عرشَك فازددتِ بهاءً وجمالاً
بل وأكاد أظنّك – في داخل نفسِك – مبتهجة (٢)

---

١) حتشبسوت بدرجة الصفر ٨٢ ، ٨٣ .
٢) السابق ، ص٩٩ .

وتقرر حتشبسوت عدمَ الرحيل عن مصر ، وتذهب إلى قرية " فاروس " ، وهناك تلتحم بالشعب حيث تتخذ مكان " فاو " – التي التحمت بالشعب من قبل – ومكانتها ، وهناك تتحاور مع "فاروس " – أحد أفراد الشعب العاديين – وفي حوارها تحت " سعت " – وهي فتاة من عامة الشعب توفيت ولكنها تحوّلتْ إلى معنى عميق داخل الناس – تحسدها على مكانتها عند الناس ، تلك المكانة التي لم تستطع حتشبسوت – وهي الملكة – أن تحققها ، وحينئذ يعدُها " فاروس " أن يتألق اسمُها أيضا ، وذلك لأنها التحمتْ بالشعب واتخذتْ مكان " فاو " ومكانتها وهيئتها ، حينئذ تدرك أنها بلغت "الصفر " ، وهذا هو بعثها من جديد ، بعثها امرأة كاملة بدرجة مائة في المائة ، إذ تتحول إلى معنى عميق داخل الناس .

فاروس :

(محدقا فيها) إنّى أعدُك يا مولاتى

أن يتألق مثل النجم اسمُك

حتى لو كان الثمنُ حياتى

حتشبسوت :

وتُخاطر بحياتك مِنْ أجلى ؟!

لستُ أصدّق .. ولماذا تفعل ؟!

فاروس : ذاك لأنّك جئتِ إلينا

وتخذتِ مكانك فى مجلس فاو

حتشبسوت

(بصوت متهدج) بلغتْ حتشبسوتُ الآن الصفر

وتلاشتْ فاتنةُ العشرين مع الزمن الهارب

وها أنذى أبصرُ نفسى أُمًّا لكَ ولسَعَت

سَعَت شقيقةُ زَفْرِ الراحلة الملكية

سَعَت أميرتُنا الشعبية

تعالَ إلى أحضانى يا ولدى

لأشمَّ بصدرك رائحةَ فتاتىّ الراحلتين

ورائحةَ الأهلِ ، ورائحةَ الأوطان.

وليس مُهماً ماذا بعد أُسمّى

(يرتمي فاروس بين ذراعيها باكيًا)

فاروس : مع ذلك سوف يظل اسمك حتشبسوت

حتشبسوت : أأموتُ وأبعثُ في يوم واحد ؟!

فاروس : أدركتِ إذن مَنْ فاروس ؟!

حتشبسوت : أنتَ رسولُ الآلهةِ العظماء إليَّ

فاروس : بل ابنُكِ يا مولاتي

وسأبدأ عملي مِنْ أجلك منذ الآن (١)

وحتشبسوت هذه تدرك قيمةَ الشعب جيداً ، وتعرف قدرتَه على التغيير وحَسْم القرار ، تقول لحُتْب (ضابط الشرطة) :

حتشبسوت :

أنتَ ذكيٌّ وطموحٌ لكنّك أعْمَى

ولهذا لا تسمع إلاّ صوتَ الجالسِ فوقَ العرش

أما الشعبُ فلا يعرفُه أمثالُك

حتب : بل أعرفُه وأدجّنُه طولَ الوقت

حتشبسوت :

(هازئة) اسطاعت سَعَت وكاتبُها – وهما طفلان وحيدان –

أن يخترقا درعَك حتى سقطتْ دولة

مفروضٌ أنّك حاميها

فماذا لو صارا آلافا وملايين ؟!(٢)

فحتشبسوت لم تتغير معارفها وأفكارها ولم تزدد بهاء وجمالاً ، ولم تبلغ درجة الكمال إلا بابتعادها عن كرسي العرش ، والتحامها بالشعب .. وتموت حتشبسوت بعد أن بلغت درجةَ الكمالِ الذي بدأته من الصفر .

ويُلاحظ أن كلَّ شخصية أعاد مهدي بندق تصويرَها من منظور التفكيك لا يستهدف بذلك خدمة التاريخ ، ولكنه يستشرف بها المستقبل ، لأنه وجد عندها من حيث هي رمز فاعل في تاريخنا القديم ملمحاً تنويرياً وأحياناً ثورياً على التغيير متطلعاً إلى المأمول ودافعاً في اتجاهه وعاملاً على

---

١) حتشبسوت بدرجة الصفر ، ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

٢) السابق ، ص ١١١ .

تخليصهم لأنفسهم بأيديهم من ثقافة الإذعان بنفض غبار الرسوبيات الثقافية وكشفها وإزالة المعوّق منها لتقدّم الأمة " (١) .

ويلاحظ أيضاً أن جميع أبطال مهدى بندق (شخصياته المحورية) قُتلوا أو ماتوا – عدا "ريم" – لأنها " تمرّدت على ثقافة الإذعان وأضاءتْ فكرةً مستقبليةً لأمتها – عدا " هند " – فلم تلقَ غيرَ العنَت والقَهْر والتصفية الجسدية " (٢)

****

أما الأبطال عند أنس داود فيمكن تقسيمُهم إلى نوعين – أو يكاد – النوع الأول : البطل الشاعر والنوع الثانى : البطل المجنون أو المخبول أو الضحوك المغفّل .

إذ أن للشاعر أنس داود عشر مسرحيات ، منها أربع مسرحيات أبطالها شعراء ، وهى "محاكمة المتنبى" و " الأميرة التى عشقت الشاعر " و " الشاعر " و " البحر " ، ومنها أربع مسرحيات أبطالها إما أن يكون مجنوناً أو مخبولاً أو ضحوكاً مغفلاً ، وهى مسرحيات " الملكة والمجنون " و " بهلول .. المخبول " ، و"الزمّار" و " الصياد " ، فبطل مسرحية " الملكة والمجنون" مجنون ، وبطل مسرحية "بهلول .. المخبول"، مخبول ، وبطل مسرحيتى " الزمار " و " الصياد " ضحوك مغفل ، يتخذ من الصيد مهنةً له .

وبطل مسرحية " الثورة " فنّان متخصّص فى الرسم – أى أنه مبدع أيضاً كالشاعر – وبطلة مسرحية " بنت السلطان " هى الأميرة التى حاول المؤلفُ أن يظهرَ طهارتَها وعفّتَها وكرامتها وصمودها ، وهذه هى البطلة الوحيدة فى مسرح أنس داود الشعرى .

ولنأخذ الأبطال الشعراء ، فنجد أن شخصية "المتنبى " بطل مسرحية " محاكمة المتنبى " شخصية سطحية ، قضيته أنه قال قصيدة تُوحى بالتحريض على قتل السلطان – المتخاذل أمام أعدائه ، القاهر لشعبه – وهذه هى تهمته ، فتعقد له محاكمة ، فيدافع عن نفسه بتوضيح مغزاه من قصيدته فى تقريرية ومباشرة ، فلم تكن شخصية درامية بقدر ما كانت شخصية خطيب .

ففى المحكمة يعترف المتنبى بأن هذا الشعر شعره ، ويقرأه فى مواجهة الجمهور

المتنبى :

[يأخذ الصحيفة ويقرأ فى مواجهة الجمهور]
إذا رأيتموا
الفقر يسعى فى دروب هذا المدينة
فلتقتلوا كافور

---

١) مجلة المسرح ، نوفمبر ١٩٩٩ م ، ص ٣٦ .
٢) السابق ، ص ٣٦ .

إذا رأيتموا

الظلمَ والفسادَ والعفونة

فلتقتلوا كافور

إذا رأيتموا

ظلال رومى بهذه المدينة

فلتقتلوا كافور (١)

ثم يسأل السلطان هل ينوى نشر الفقر وتعميم الظلم ، وهل ينوى التسليم لأعداء الإسلام ، وفتح الحدود للروم ، ويجيب القضاة بالنفى نيابة عن السلطان " كافور " الذى يبهت لهذه الأسئلة ، بعد ذلك يوضح المتنبى -- فى تقريرية واضحة -- مغزاه من شعره ، فيقول :

المتنبى : هذا حسبى

[يتجه للجمهور]

معنى شعرى

لا تقتلوا كافور ..

إن ردّ أعداءَ البلاد عن حدودنا المصونة

وإن شاع العدل والسكينة

فإن رأيتموا

الفقر يسعى فى دروب هذه المدينة

فلتقتلوا كافور

وإن رأيتموا

الظلم ، والفساد ، والعفونة

فلتقتلوا كافور

وإن رأيتموا

ظلال رومى بهذه المدينة

فلتقتلوا كافور (٢)

---

١) محاكمة المتنبى ، ص ١٥٠ ، ١٥١ .
٢) السابق ، ص ١٥٢ .

ويحكم القضاةُ – بعد المداولة – ببراءة المتنبي ، إذ يرونه ناصحاً للسلطان ، ويستشهدون بقول أبي بكر الصديق : " أطيعوني ما أطعتُ اللهَ فيكم فإن رأيتم فيّ اعوجاجاً فقوموني " يقول عضو اليسار :

عضو اليسار :

ولهذا لا ضير إذا ما أئتم الشاعر

بخليفتنا الأول

ورأى أنْ يُرجى النصحَ لمولانا السلطان

ورأى أن يدعوه للعدل

وأن يدعوه للإحسان

ولسَدّ الثغرة فيما بُيّت للدين وللأوطان

من غَدْرٍ بالذّمم ، وشَنّ العدوان

قاضي القضاة : هذا ما اجتمع عليه الرأيُ ، ووافق مأثورَ السُّنة

ونصوص القرآن (١)

وفي هذه المسرحية يتنبأ المتنبي بثورة الشعب ضد الفقر وضد القهر ، يقول للأميرة :

المتنبي : ......

إنّي : " المتنبي "

أسمع -- قادمة -- صوت الثورة

أبصر -- قادمة -- زحف الثورة

فاختبئي في ظل الشعب الطيب ، وارتقبي ارتقبي .. ارتقبي (٢)

والبطل هنا ثوري يحرّض الشعبَ على الثورة بكلماته (أو بقصيدته)

– أما البطل في مسرحية " الأميرة التي عشقت الشاعر " فهو شاعر ، قوي البنية ، متين الأركان ، من أعدى أعداء السلطان الحاكم بسيف القهر ، يؤمن بدور السيف في التغيير ، فعندما تمثل عليه الفتياتُ دور الليوث الثلاثة الذين يستعدون لالتهام " وضّاحَ " – دون أن يعرف أنهن بنات يمثلن – يحمل عليهم وضاحُ بالسيف ، مؤمناً بدوره في التغيير .

وضاح : بدأ الحُلمُ

أن أصنع قافيةً مِنْ دم

---

(١) محاكمة المتنبي ، ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

(٢) السابق ، ص ١٥٥ .

أن أبدعَ أوزانا من أشلاء الظلم
لا تدرون
بدأ الشاعر في الميدان
عاصفة من ألحان
يزهو بوسام الجرح
يلعب بالسيف وبالرمح
ويسدد حربتَه في وجه الطغيان
لا تدرون
وضاح شاعر
وضاح يعرف أنّ الشعرَ فنون
أن السيفَ يقدّ الصخر
ينحت أبياتا في قلب العصر
أن العصرَ مريضُ وجبان
لا يعرف أسرارَ الحرف
لا يبصر ألوانَ الطيف
لا يستخذى إلا قُدّام السيف (١)

تعجب الأميرة بشجاعته ، وتعطيه صداقةَ عُمرِها ، بل حبّها ، ويعطيها هو أيضاً حبَّه وحياتَه ، وترى أيضاً أن السيفَ هو الذى يحميها في هذا الزمن المتعفّن ، " وليس العشق وحدَه هو الذى يجمع بينهما [الشاعر والأميرة] ولكن ما يتوق إليه الإنسان فالشاعر مهموم بالخلق من أول نظرة " (٢) .

فشاعرنا يحمل شهوة إصلاح العالم ، يؤمن بأن التغيير هو تغيير الجموع – الشعب – بالوعى والتفتح ، لا تغيير السلطان ، ولهذا فالشاعر يبغى توعيةَ شعبِه حتى يتعلّمَ ، ويعرف حقوقَه ، حينئذ يستيقظ ويصرخ ، ويتألم ، وهذا لا يتأتى بالسيف بل بالكلمة ، فدورُها إذن جد خطير .

وضاح : لكنّى يا مولاتى
عنوان الرفض ، صوت الغضب الغائب
صوت الوعد الآتى من شرفات الغيب

---

١) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٣٦٨ .
٢) د . أحمد السعدنى : المسرح الشعرى المعاصر ، ط مطبعة الوفاء ، ١٩٨٥ م ، ص ١٥٢ .

وضعتنى الأقدارُ على هذا المشرعْ
أرتاد الدربَ لهذا الشعب ، ولن أرجع
حتى يتعلم ...
أن يفتحَ عينيه ويبصر
أن يرهــفَ أذنيــه ويسمع
أن يستيقظَ ، أن يصرخَ ، أن يتألم
أن يعرف جلّاديه ، وسرّاقيه (١)

وتأخذ منه الأميرة وعداً بـألّا يُجابه السلطانَ ، حتى لا يفضــح أمرَهـا ، وأن يرتقب الغد الذى يحمل البشرى والتغيير عن طريق الكلمة والتحريض لا السيف والتهديد ، ويعطيها الشـاعر وعـداً بـأن ينتظر حتى يتحقق حلمُه بتغيير العالم وذلك بالثورة على القهر والفقر ، تلك الثورة التى تتـم عـن وعـى الشـعوب التـى أصبحـت تبصـر وتسـمع وتصـرخ وتتـألم وتطـالب بحقوقـها .. وهـذا هـو حلـم الشـاعر ومعركته

وضاح :

مِنْ أجلِك يا مولاتى .. أنتظرُ الغد
حين أرى شعبى يزحف فى كتل غاضبة نحو الوعد

الأميرة : هذا وعد

وضاح :

بل إنّى يا مولاتى حين أردّى هذا الإنسان " الفرد "
أخسرُ معركتى .. أخسر حلمى
أن يتغير بالثورة هذا العالم
ماذا أكسبُ لو خسرتْ روحى الحلم (٢)

بعد ذلك يتعرف بهول (ثعلبة الشاعر) على وضـاح – زميل الصبا والشـعر – ويحقد عليـه ، ويعرف سر علاقته بالأميرة ، ويخبر السلطان بهذه العلاقة ، ولكن السلطان يقتله بعد أن عرف الســر . ويستعد السلطان لحرق بيت الأميرة بما فيه ومــن فيـه – عدا الأميرة – وتعترض الأميرة علـى قتل وصيفاتها ، ولكن السلطان يصر على ذلك .. فتثور الأميرة ، وحينئـذ يخـرج وضـاح مندفعـاً فـى وجـه

١) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٣٠٩ .
٢) السابق ، ص ٤٠٥ .

السلطان ، ليمنعه من كيد الأميرة وقهرها بحرق منزلها وقتل بناتها ، وتحدث المواجهة بين السلطان والشاعر – لأول مرة – " والمواجهة هنا مواجهة بين السلطان والثورة ، وبين القهر والعدالة " (١)

وضاح : كلّا .. لن يحدث ذلك يا مولاى

السلطان : مَنْ أنت . .. الشاعر ؟

....

وضاح :

حان لمثلك أن يصمت ..

ثرثرت كثيراً فاستمع الآن

حتى يتعلم

من يأتى بعدك .. إن الحق طويلاً يمضى مغتصب الصوت

يحيا كالأبكم

لكن الحق – أخيراً – يتكلم

...

يا مولاى

فى عهدك يزدهر الوهم

يقتات الشعبُ موائد من حلم

طالت أيدى السّراق طعامَ الشعب

وتخطّت ثروات مواليك حدودَ التخمة

فى عهدك يا مولاى انتشر الظلم

وتفسّخت الأخلاق

وساد العفن الأسود

نخر السوسُ كيانَك فامتد السوس إلى عظم

الدولة ، ونخاع الحكم

سقط القانونُ ، وزُيّف حتى التشريع ، وضُربت

آيات العدل

وتجئ الآن لتضرم نار الحقد

---

١) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٦٣ .

في هذى الواحة ، تحرق ظل الرحمة والحب

كلا يا مولاى

فلتسلم مولاتى .. لربيع قادم

ألف ربيع قادم

تتفتح بالنضرة والحب

ولتذهب أنت

أهون من ... (١)

ويقتل وضاح السلطان ، ولكنه بذلك أخلف الوعد ، وأجهض الحلم ، ولذا قالت الأميرة

الأميرة : لكنك يا ولدى .. يا معشوقى الشاعر
يا معشوقى المسكين ..
أجهضتَ الحُلم
زهراء : [على جانب من المشهد تحدث نفسها]
مِنْ جثة هذا السلطان سيصعد سلطانٌ آخر ، وعذاب آخر
وضاح : ويلى ..
أجهضتُ الحلم (٢)

فالشاعر نفسه يعترف بأنه أجهض الحلم ، إذن كان قتلُ السلطان سقطةً ، ولكن ألم يكن قتل السلطان ضرورياً لتسلم الأميرة – التى ارتفع بها إلى مستوى الرمز – من كيد السلطان وقهره ؟ وألم يكن " قتل السلطان مرحلياً ، عبرة للسلطان التالى حتى يبدأ بالتغيير ، وعبرة من تاريخ الشعوب "(٣) ولذا فإن هذه المسرحية " وقفة حائرة ومحيرة فى أن جميعاً مع أداة التغيير " (٤) وبطل هذه المسرحية بطل ثورى أيضاً .

– أما البطل فى مسرحية " الشاعر " ، فهو شاعر مغترب ، لم يستطع التكيف مع مجتمعه ، ويرفض المجتمعَ ، ويرفضه المجتمعُ ، ويعتبر " المجتمع بظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية المتهم الأول لإحداث هذا الاغتراب بما فيه مِنْ أزمات ، ومتناقضات ، وعبث الأشياء اللامعقولة واللامنطقية ممّا يُحدث شرخا فى داخل الإنسان ، ومما يحدث بدوره ما اصطلح على تسميته بالإحباط والنزعة إلى الانفرادية والتوحُّد"(٥) .

---

١) الأميرة التى عشقت الشاعر ، ص ٤٦٨ ، ٤٦٩ ، ٤٧٠ .
٢) السابق ، ص ٤٧١ .
٣) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٤٧ .
٤) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٤٧ .
٥) حسن سعد : الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ١١ .

فى البداية نتعرف على طفل متفرد ، فهو " لا يحفظ الأيات القرآنية ولا يرددها كما يحفظ التلاميذ ، ويرددون ، ولا يخضع لمشيئة أبيه فى توجيهه له أن يكون عالماً من علماء الدين ، ولا يستجيب استجابة عمياء لأوامر أبيه كما يفعل سائر الأطفال ، بل يناقشه مناقشة (واعية) وهو بعد طفل يتعثر فى الحفظ " (١) ويعلّل لأبيه عدمَ حفظه للقرآن الكريم ، وحفظه للقصائد وأشعار السير ، ويتأثر بالفكر الصوفى من خلال احتكاكه بالدرويش ، ويظهر هذا التأثر فى حواراته فيما بعد .

يتعرض الشاعر بعد ذلك للمحنة التى مهّد لها الكاتبُ بمحنته العاطفية ، فهو لم يوفّق فى حبه "ويرى العالمَ من خلال نظرته الذاتية عالماً مشوّشاً مختلاً ، فيتمنى إعادة ترتيب العالم . ولكنه لا يملك رؤية محددة لإعادة هذا الترتيب إن ما يمتلكه أسراب رؤى ، فيتخبط فى حياته ومسيره ويكون تمرُّده تمرُّدَ شاب أهوج مندفع لا يعرف (الغاية) ولم يحدّد (الوسيلة) لبلوغها " (٢)فهو يصرخ فى الخلق ، ويضرب فيهم ، ولا يستثنى منهم أحداً ، فيدين الناس : التجار والجنود والشيوخ .

صالح : يا أبناءَ الأفعى

ها إنّى أركز فى أظهركم هذا السيف

أخلعُ عن كل قناع وجهَ الزيف

أحصدُكم وأذرّيكم فى عاصفةِ الخوف

[ثم مندفعاً نحو التجار .. مهدّداً بعصاه]

يا مَنْ جمعتم بالحيل الخادعة المبتدعة

أموالَ الخلق

وصدفتم – دَوْماً – عن قسطاس الحقّ

لا يخدعكم برقُ الذهب الخُلّب

اعطوا ثروتَكم للرّب

أعطوا ثروتكم للرّب

[ثم واقفاً عند رجال الشرطة]

هذى القوة ، هذا الجبروت

يا فسقَة ، يا أتباعَ الطاغية الظالم

وكلاب حراسته ، وأداة عقابه

أوَ ما خفتم أن يرسل ربّى عاصفةً تكسحكم

---

١) د. حسين على محمد : البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، طـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ ، ص ١٨١ .
٢) البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٨٣ .

أو صاعقة تمحقكم ، أو برهاناً لعذابه
هاتوا أيديَكم ، وانخرطوا في سلك الرب
ودعوا هذى الشارات البلهاء
والأسلحةَ الفاسدةَ العرجاء
[متوجها إلى كل الناس]
الله .. الله .. الطاعة لله (١)

ويتحاور مع شيخ من رجال الدين ، ويظهر فى حواره تأثُّره بالفكر الصوفى ، وفى نهاية الحوار يتهمه الشيخ أنه مجذوب مختل العقل ، ملتاث الفكر ويدخل فى حوار مع شيخ آخر ، وينتهى لقاؤه مع الناس بانقضاضه المفاجئ عليهم ، فيضرب الشيوخ والجنود والتجار ، وينظر إليهم صالح على أنهم " بقر " ، ويصبح " صالح" فى نظر المجتمع – الذى يرفضه – مجنوناً وضعيف الدين ومسلوب اليقين ، ومريضاً يحتاج إلى العلاج .

ولم يستطع صالحُ أن يتكيفَ مع المجتمع الذى يرفضه من قاعه إلى قمته ، ولم يثق حتى فى أقرب الناس إليه ويظهر ذلك فى قصيدته التى نشرها فى الصحف ، إذ يرى أن المجتمع قد تعفن ، وفسدت قيمُه ، وتصدّره الجهلةُ والأوغادُ وتجارُ الكلمة ، والناس الذين يثور من أجلهم الشاعر ليسوا – فى نظره – سوى " بقر أبيض " وأشباه قطيعٍ "و " أصنام " ومن هنا " تفتقر نظرة صالح – كبطل مغترب – إلى الرؤية الاجتماعية الشاملة للأشياء ، فثورته هوجاء " إذ يثور على " الجميع : الناس والتجار ، والعسكر وثورته لا تحمل رؤيا تبشر بالإصلاح ، فهى ليست أكثر من الإدانة والمطالبة بعودة الفارين إلى حظيرة الإيمان . إن (الناس) الذين يجب أن يثوروا ، أو يثور الشاعر من أجلهم ، أو يحركهم معه للثورة ، لا يمثّلون فى فكر الشاعر صورةً طيبة ، فَهُم – عنده – ليسوا سوى " البقر الأبيض " و " أشباه قطيع " و " أصنام " (٢)

ويعود من القاهرة " متمرداً على الأسرة (التى ترمز للانتماء وللبناء الاجتماعى ، كما ترمز إلى الضبط الاجتماعى والنظام) وينكفئ على ذاته معتصماً بكهف الذات " (٣) فيواجه والدتَه – التى فرحتْ بعودته إلى عشّه – بالصّدّ والرفض والتمرُّد . ويحاول التجار والجنود والشيوخ استقطابَه وتصفية الأجواء بينه وبينهم ، ولكن دون جدوى ، ويعلن صالح أنّه مَلَّ الأشياء

الشاعر :

ملّتْ روحى الأشياء . سئمتُ اللعبة

---

١) الشاعر ، ص ٥٥٩ .
٢) البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٨٧ ، ١٨٨ .
٣) السابق ، ص ١٨٩ .

أغرب ما فيها
أنك تلقى نفسَك مزجوجاً بين براثنها
مطحون الرغبة
حتى لا تدرك منْ أنت . لماذا جئت .. إلى أين تسير
حتى اسمك لم تختره
لونك . وملامح وجهك .. ومواريثك تحت الجلد (١)

" ويحسّ بغربته فى هذا العالم ، فيصمت ، ويصير الأبكم وقد كان الصدّاح ... ويزداد شعوره بغربته ، حتى يحس بانفصام عن واقعه ، وعدم القدرة على معايشته أو التجاوب معه أو حتى على الرغبة فى الحياة " (٢) ويحاول " سيد " مصالحتَه على العالم ، ولكن دون جدوى .

الشاعر :

كفَّتْ روحى عن رغبتها فى هذا العالم
عجزتْ أن تعشق آياتِ القبح
أن تتصالح ودمامةَ هذا القبح (٣)

" ويكون الانتحار نهاية هذا البطل المغترب .. هذا البطل الحالم ، غير القادر على التكيف مع عالمه ومجتمعه وواقعه الفظّ ينتحر ، لأنه لم يعثر على الوئام مع نفسه ، ولم يحط بشطوط ذاته ، ولم يكتشف خلجانها وسهولها وهضابها ، ويذوب فجأة ، ويختفى فى الحياة ، مضيعاً أثره فى الحياة وفى الناس ، وهذا الانتحار يمثل التجسيد المادى لهزيمة البطل المغترب " (٤)

– أما الشاعر " وعد " بطل مسرحية " البحر " فهو شخصية سطحية ، ليس له قضية يسعى للدفاع عنها ، أو لإثبات صحتها ، فهو شاعر مرح ، سكّير يعشقُ الخمرَ ، ينظر إلى العالم على أنه مهزلة تبعث فى شفتيه البسمة ، ولا يهتم بأى شئ غيرَ المرأة والخمر .

خرج مع السلطان و" واثق " فى رحلة إلى الشرق ، ويتوقف الركاب عند مدينة " قفط " وهناك كانت راهبات الدير يقدّمْنَ لهم الطعامَ والشراب ، فعشق إحدى الراهبات واسمها " مارية " ويقول فيها شعرًا يعبّر عن لواعجه وشوقه ، ويتغزّل بجمالها ، ويحظى الشاعر بحب مارية أيضاً ، فهو الذى فاز بحبها – حيث كان القاضي " خدرنق " يصارعه فى حبها – وها نحن نراهما فى مجلس حب وتآلف وتوحّد ، وقد عزما على الرحيل تجاه البحر إلى بلاد الأندلس .. فينطلقان نحو البحر ،

---

١) الشاعر ، ص ٦٠٥ .
٢) البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٩١ .
٣) الشاعر ، ص ٦١٢ .
٤) البطل فى المسرح المصرى المعاصر ، ص ١٩٤ .

ويصل " وعد " إلى وطنه ، ويقدمه لمحبوبته " مارية " ولكننا نرى فجوةً بين " وعد " وأهل وطنه دون مبررات مقنعة ، إذ نرى رجلاً يسأل " وعد " عن سر تأخره عن قوافل السلطان ، فيكشف وَعْدُ سِرَّ تأخُّرِه وهو البحر ومارية ، ولكن هذا الرجل لا يفهم شيئاً من قوله ، فيتهمه بالجنون دونَ مبرّر مقنع .

وعد :

نادتني عيناها الحوراء

الرمل مساحات خرساء

البحر لغات خضراء

فاذهبْ نحو البحر

القادم : مَنْ ؟ أنتَ جُننتَ وربِّ الكعبة ..

....

القادم : [محيّرا]

خبّرني

هل خبلتْكَ الجنيّاتُ الشقراء

استلبتْ عقلَك تحت الماء

وعد :

خصبُ أنتَ

يا سيّدي البحر

مفتتح حوار بين الإنسانية والكون

مفتتح وصال بين الإنسانية والإنسان

لكن يا ويلي .. يا ويلي

أسبحُ ضد التيار (١)

وهنا يحاول المؤلف أن يقنعنا باغتراب البطل ، لوجود فجوة بينه وبين مجتمعه الذي حكم عليه بالجنون . ولكنها محاولة ساذجة غير مقنعة . فالبطل ليست له قضية أصلا أو مبادئ يتمسك بها أدّت إلى اغترابه في مجتمعه ، بل هو إنسان يعبث بالحياة ويراها مهزلة ، ولا يهتم بغير الخمر والمرأة ، كما أن حكمَ أهلِ وطنه عليه بالجنون ليس مبرّرا وليس مقنعا بل ساذجا .

---

(١) البحر ، ص ٧٣٠ ، ٧٣٦ .

القادم : جُنّ الشاعر ، جُنّ الشاعر

صوت : مجذوب

صوت : مجنون

صوت : فلنذهب للقاضى

صوت : فلنذهب للسلطان (١)

ويقادونه إلى الشرطة أو القاضى أو السلطان دون سبب مقنع أو حتى غير مقنع

****

ولننتقل إلى البطل المجنون لنرى أن بطل مسرحية " الملكة والمجنون " رجل مجنون ، يقول رشاد رشدى عن الشخصية المجنونة : " ... أعترفُ بأنّنى أجدُ نفسى أحياناً مفتوناً بالشخصيات المجنونة أو التى على وشك الجنون .. فالجنون يكشف عن الكثير من خبايا النفس بل إنه أحياناً كالشعاع يخترق الضباب ويبدّده فتظهر الشمس فى النهاية " (٢) .

فبطل المسرحية شخصية مجنونة ولكن الحكمة تجرى على لسانه ، ويرصد الواقع دون مداراة أو مداهنة، ويفضح الحاشيةَ الفاسدةَ معدّداً ألوان فسادَها ، وكيفية تمكين السلطة لنفسها .

فالمجنون يتوهم نفسه " أنوبيس " خازن المكتبة الملكية لكليوباترا ، ويتوهم الزوجة " كليوباترا " ويتوهم زوجها رئيس الوزراء " ميكيا فيللى " .

أما رئيس الوزراء هذا فهو كذّاب خدّاع ، يُوهم الشعبَ بالأكاذيب ، ويبرّر الفسقَ ، ويذيع على الشعب البيانات الكاذبة ، أما كليوباترا فهى امرأةَ كأىّ أنثى لا قيمةَ لها بدون الحكم ودون الجيش ودون القهر .

هو : ....

أين التاجُ .. أين التاج ؟! ..

فلا معنى للملكة " كليوباترا " دون التاج ..

سلينى .. فأنا أعرفُ أسرارَ الخَلْقِ ، وأعرف أنك

لستِ الأنثى الفذّة ، بل أَنْتِ الأنثى الحاكمة

وأنّكِ قاهرةُ باسم الحكم

ولستِ سوى امرأة مثل بقية هذا الجنس الملعون ..

وأنّكِ .. أنْتِ .. بدون الحكم ، ودون الجيش الفاغر فاه إلى

---

١) البحر ، ص ٧٣٧ .

٢) فاروق عبدالوهاب : دراسات فى المسرح المصرى ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢ ، ص ٢٠٤ .

الشعب ، ودون القمّع الهمجى ،

امرأة فارغة ..

.....

يا امرأة تأكلُ قوتَ الشعب

ولا تعرف .. أنَّ الشعبَ وشيكاً سوف يفيق

أين التاج ؟ .. (١)

ويبحث عن التاج فيما حوله من الأشياء ، وأخيراً يستحسن أحد حذاءيه ، فيجعله تاجاً أو رمزاً للتاج ، فهو من وجهة نظره أشرف من تاج الملكة ، ويذكر سببَ ذلك .

هو :

أشرفُ من تاجك لا ريب .. سعيتُ به دوماً فى

الطرقات وراء الخبز اليومى ، وقوت الأولاد

تدفّق فيه عرقُ الكَدْح المتواصل وتراب الحارات (٢)

ثم يرى منفضة سجائر ، فيرى أنها هى الأخرى تصلح تاجاً ، ويضعها فوق رأس الملكة (الزوجة) وحينما يسقط التاج من فوق رأسها ، يرى أن هذا فال حسن ، لأن هذا معناه أن الشعب أوشك أن يفيق مِنْ غفلته ، ويثور على القهر والفقر والفوضى .

هو : معنى هذا يا سيدتى

أنَّ الشعبَ الجائع أوشكَ أن يأتى

أن يقتحم عليكِ القصرَ الغارق فى النعماء

ولسوف تدوسُ على رأسِك أحذيةُ الفقراء (٣)

والمجنون هنا يرمز – أو يشير – إلى الشعوب المقهورة على مدار الزمن ، فيقول للملكة أنه تحمل الآلام ألفى عام ما بين المعتقل وبين المستشفى .

ولكنه لم يأت للملكة ليتفاوض معها ، أو ليتنازل عن شئ ، ولكنه أتى إليها ليقول كلمة "الكلمة فى كل ما تناولته المسرحيةُ رصدٌ للسلطة التى لا تألوا جهداً فى التمكين لنفسها على حساب الجماهير الجائعة . السلطان الذى يتربع على العرش ، ويجعل من رئيس وزرائه بوقاً يلهج بالثناء عليه، وهو شريك له فى استعمال القهر ، حذاء الحاكم عند المحكومين ، وسَوْطُه عند الشرفاء " (٤)

---

١) الملكة والمجنون ، ص ١٧٧ .
٢) السابق ، ص ١٧٨ .
٣) السابق ، ص ١٨٢ .
٤) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١١٦ .

ويشير أيضاً إلى تخاذل السلطة أمام الأعداء الخارجيين ، ولكنّ الشعبَ لن يوافق على التسليم للأعداء فسوف يقاوم ويهبّ معلناً الثورة على الفقر والقهر والاستسلام فالشاعر في هذه المسرحية يؤكد استمرارية تأهّب الشعب واستعداده للثورة على الفقر والقهر .

هو : لكنّا سوف نقاوم

سوف نقاوم

سوف نقاوم (١)

ويسقط المجنون مغشياً عليه ، ويلاحظ أن شخصيةَ المجنون شخصيةٌ راصدةٌ للواقع ، وتُرهص بالثورة ، وليست شخصية درامية ● وفي مسرحية " بهلول .. المخبول " كان بهلول هو الشخصية الرئيسية ، اتصف بالذكاء وحُسن الحيلة في نقده للحاشية الفاسدة ، مستخدماً الأقنعة مرة ، ومواجهاً بالحقيقة في وضوح ومباشرة وصراحة مرة أخرى ، ويلجأ لأسلوب الاستعطاف والمسكنة والاستكانة حين تثور ثائرة الحاشية ، ليكسب عطف السلطان .

وبهلول في هذه المسرحية يذكّرنا ببهلول " الملك لير " فكلاهما اتصف بالتعقل والذكاء والحكمة والفلسفة وإن ادّعى بهلول المخبول أنه لا يعرف ما يقوله فهو إذن ليس " أبله " أو مخبولاً كما يقول الأطفال وكما يعتقد " مسرور " وإن بدا كذلك في الظاهر .

السلطان : ما هذي الضجّة ؟!

مسرور :

" بهلول " الأعجوبة يا مولاى يثير الإضحاك

ويستنفر يا مولاى صغار الأمراء

وصغار النبلاء

هاهم في حشدهم اللاهي يبتكرون صنوف

الإغراء به وصنوف الإغواء

حتى يتفتق عن حيل مضحكة بلهاء

[ويندفع بهلول على المسرح في لباس تهريجي .. ووراءه مجموعة من الأطفال يحيطون به .. ويعابثونه .. ويتغنون]

الأطفال : إن جاءكم بهلول

الهزأة الجهول

---

١) الملكة والمجنون ، ص ١٨٦ .

فلتقرعوا الطبول

ولتتركوا بهلول

يقول ما يقول

فإنه مخبول (١)

ها هو بهلول يعرض بالحاشية مستخدماً الأقنعة

بهلول : ...

يا مولاى السلطان

بيتك ممتلئ بقنافد لا تحصى

وبأعداد هائلة من قطعان الجرذان ، ومن أوشاب الحيتان

إنى أبصرها يا مولاى ، أراها رأى العين

صدقنى .. إنى أبصرها .. قافلة هائلة ممتلئة

بثعالب ونمور مجترئة (٢)

والأقنعة إشارة إلى النفاق وإخفاء الحقيقة ، كما أن التشبيه بالحيوانات يشير إلى صفات هؤلاء الشخصيات .. وينتقل بهلول من الإيحاء والتلميح إلى المباشرة والتصريح حين يدافع عن الفقراء ويهاجم الحاشية ذات الطباع السيئة المكروهة .

بهلول :

هذا الفحش المتلون كالأفعى لا يقرب أبواب الفقراء

لولا أنى أظفر بالعطف الملكى ، وأعرف أرقى الحيوانات

[يشير إلى الحاشية]

ما كنت أرى هذا الفحش الهمجى

يمشى فى خيلاء

وأرى " الخِسّة " فى زى رئيس الوزراء

و " الغدر " على سحنة قائد كل الجند

و " السرقة " فى شخص كبير التجار

و " الوغد الأفاك " فى زى وزير العدل (٣)

---

١) بهلول .. المخبول ، ص ١٩٤ ، ١٩٥ .

٢) بهلول .. المخبول ، ص ١٩٩ .

٣) السابق ، ص ٢٠٥ .

وهذه المواجهة التي تكشف أقنعة الحاشية تؤكد أن " البهلول مرآة فاحصة ترى وتبحث وتنقب وترصد أفعال أصحاب السلطة والوزراء ، الذين هم في قمة الهرم الاجتماعي نفوذاً وثروة ، ترصد أفعالهم ، وتقارن بينها ، وتقارن بين حياتهم وأمانيهم وحاجات الشعب وأمانيه وطموحه " (١) .

ويعود البهلول إلى المواجهة والمباشرة مرة أخرى ، ليرتفع الخط الدرامي الذي يملك البهلول ناصيته ، فهو " محرّك الشخوص وهو أيضاً المؤثّر على الحركة الدرامية والصراع في العمل " (٢) فها هو يقول للحاشية في انفجارة مجنونة .

بهلول : ...

أعرفكم يا أقذرَ مَنْ حملتْ هذي الأرض لصوصا

وجواسيس ، وقوادين ،وخَونة

أعرفكم باسم الشعب الجائع ، والجيش الضائع ، باسم

الأجيال القادمة الممتهنة . (٣)

في هذه المرة يفكر السلطان في كلام المخبول و " يتفحصه ويفكر فيه تفكير الحاكم السياسي لا تفكير اللاهي العابث . دفعاً للمتلقي أن يفكر وأن يشارك وأن يعي " (٤) فالبهلول ليس مخبولاً ، ولكنه شخصية "ترصد وتنظر وتفسر ، أي أنها قناع يخفي وراءه ضمير الشعب الجماعي الراصد المفسر "(٥).

وحينما يريد السلطان من بهلول أن يعيد على سمعه رأيه في حاشيته – بعد إخلاء القاعة من الحاشية – يتباله بهلول ، إلا أنه بعد ذلك يبلور رأيه في الحاشية والسلطان أيضاً ، وحينئذ يغضب السلطان ، ويهم بقتل المخبول ، لولا تدخل الأميرة ، وينجو المخبول من الهلاك بعد أن كشف القناع عن فساد الحاشية وعفن السلطة والسلطان .

وقد أتقن المؤلف تصوير شخصية البهلول فجاءت " شخصية متقنة البناء ، سبر الكاتب أغوارَها النفسية والفكرية ، فجاءت شخصية سويّة مع ما أراده لها " (٦)

– أما بطل مسرحيتي " الزمّار " و " الصياد " فهو " صياد " يسميه الناس " الضحوك المغفل" – ولكننا نراه رجلاً حكيماً واعياً مفسراً ناقداً في المسرحية – وهو رجل فقير ، غير متزوج بل من الصعب أن يتزوج لفقره المدقع ، رجل قنوع ، شغوف بالبحر ويراه صديقه المخلص ، يقول للسلطان :

---

١) المسرح الشعري المعاصر ، ص ١٢٤ ، ١٢٥ .
٢) السابق ، ص ١٢٧ .
٣) بهلول .. المخبول ، ص ٢١٢ .
٤) المسرح الشعري المعاصر ، ص ١٢٤ .
٥) السابق ، ص ١٢٣ .
٦) السابق ، ص ١٢٣

الصياد :

اغفرْلى يا مولانا .. فأنا رجلٌ ساذج

تقصر بى الفطنةُ عن فهم الأشياء (١)

هذا الضحوك المغفل أدّتْ كلماتُه إلى التغيير وأحدثت ثورةً وانقلاباً ، وقد تناولنا شخصية الصياد تفصيلاً فى فصل " الشخصية " .

كما تناولنا شخصية الأميرة بطلة مسرحية " بنت السلطان " تفصيلاً فى فصل الصراع (من ص ٧ إلى ص ١٣) وفى فصل الشخصية (ص ٢٨) .

- والبطل فى مسرحية " الثورة " بطل ثورى واعٍ ، يرى أن نجاح الثورة متوقف على مدى وعى الشعب ، ويرى أن مهمة توعية الشعب هى المهمة الأولى للثوار ، لأن الشعب إذا عرف قضيته وموقع أعدائه ، ومصير الأجيال القادمة فسوف يهبّ ثائراً على القهر ، ولهذا فإن " همام " يفسّر لزملائه الواقع ، ويقنعهم بمهمتهم التى سيقومون بها .

همام : هل فى هذا أىّ غرابة ؟! ..

سلطان يحيا تحت رماح الغاصب والمحتل لماذا

يرفضه ويثور عليه ؟!

ورجال عاشوا رهن المنفعة العاجلة ، ورهن القوت

اليومى ، وما نظروا أبعد من أنفهم .. لكنّا سوف نفتح أعينَهم ..

تلك مهمتُنا الأولى

و :

ولو كان الأمرُ يسيراً ما أرخصنا فيه الأرواح ..

لكنّا سوف نحارب فى أكثر من جبهة

قد نلقى عنتًا مِنْ أبناء الأُمّة أكثر مِمّا نلقى مِنْ كلّ الأعداء

...

همام : ولهذا نعمل فى إصرار .. غايتُنا .. أن يصلَ الشعبُ إلى قِمّة وعيه .. (٢)

بعد ذلك نرى هماماً يقف بجوار " سعد زغلول " منادياً بالاستقلال ، محفّزاً الهمم ، ومعبّئاً للشعور العام.. ثم تندلع الثورة فى كل أنحاء مصر ، ونرى " همام " مخطّطاً ومدبّراً ، فيدبّر لحرق

---

١) الزمار ، ص ٥٠٨ .

٢) الثورة ، ص ٢٤١ ، ٢٤٢ .

مخزن الذخيرة والتموين والبترول ليشل مهاجمة الإنجليز للثوار ، ويعطى كل وقته وجهده للثورة يقول لجوزفين :

همام :

الثورة يا حُبّى .. لم تتركْ لى عصًبا أتملى
سحرَ هواكِ به ، أو أسمع أنّات وجودى
فاغتفرى لى يا طفلة (١)

ولكننا فى نهاية المسرحية نفاجأ برفاق همام وقد انقلبوا عليه ، ويعتبرونه خائناً دون مبرر مقنع ويتهمونه بتُهم لا أساس لها من الصحة ، ويعدّون المشانق له ومعه " جون " و " جوزفين " ويقرر الرفاق إعدام همام وجون وجوزفين ، لمجرد وجودهما معه ، ودون سبب مقنع،ويكون مصيرُ همام القتلُ " وإن حاول المؤلف أن ينهى مسرحيته بجعل همام شخصية تراجيدية ، والشخصية التراجيدية هى التى تكون نهايتها نهاية مأساوية لسقطة فى تكوين الشخصية ، وأزعمَ أن شخصية همام ليست كذلك . و إنما هى شخصية غير محكمة البناء فيما أراده لها المؤلف " (٢).

****

والبطل الشاعر أيضاً هو بطل مسرحية " الوزير العاشق " لفاروق جويدة ، والبطل فى هذه المسرحية يؤمن بدور المنصب والسيف فى التغيير - مع أنه شاعر – وهذا يذكرنا بشاعر مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " لأنس داود ، فقد كان يؤمن بدور السيف فى التغيير أيضاً ، وإن أجهض السيفُ حُلمَه إلّا أنه لجأ إليه للخلاص .

" إن ابن زيدون الذى تصوّره المسرحية رجلٌ تشغله قضية الأرض والوطن ، قضية الدولة العربية الإسلامية التى يتهددها الغزاة ، وهو يحاول إيصال رؤاه إلى الحُكّام علّهم يلتفتون ... وهو بطل من نوع جديد بسبب طبيعة الصراع الذى يحتدم داخل نفسه ويجعله يختار منصب الوزارة آملاً بها أن يحقق ما لم يحققه بشعره" (٣) . يقول ابن زيدون عن المنصب والسيف :

ابن زيدون : ....

المنصب يحمى أحياناً ..
إن سقطت منا الكلمات .. (٤)
....

---

١) الثورة ، ص ٣٠٥ .
٢) المسرح الشعرى المعاصر ، ص ١٤٤ .
٣) د. محمد عنانى : من قضايا الأدب الحديث ط. الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥ ، ص ٢٤٢ .
٤) الوزير العاشق ، ص ١٨ .

ابن زيدون : بالسيف سنحمى الحُلم

نصون الأرضَ .. ونصنع كُلَّ الأشياء .. (١)

إن كان ابن زيدون يرى أن المنصب والسيف سيحققان حُلمَه فهو أيضاً يضع حُلمَه فى الملوك ويرى أنهم بدايةُ التغيير .. فالتغيير يبدأ مِن عندهم – مِن وجهة نظره – وهو بذلك يناقض " ولادة " التى ترى أن الشعب فى يده القرار وأن الشعب وحده هو القادر على التغيير ، وتحذّره من الذهاب للملوك يدعوهم للاتحاد فى مواجهة الغزو الخارجى ، يدعوهم للاتحاد لتقوى شوكتهم ، يدعوهم إلى إصلاح أحوال الرعية ، ينبههم إلى الواقع الأليم علهم يفيقون ، يحذرهم من عاقبة التفرق والتشرذم .. فها هو ابن زيدون يخاطب الملك رقم (١) .

ابن زيدون :

الواقع العربى يا مولاى ينبئنا بأن كوارث

الدنيا ستلحق بالعرب ..

حربٌ هنا .. حربٌ هناك ..

وزعامة فى كل شبر من ربوع الأندلس ..

لِمَ لا نوحّد تحت دين الله كلَّ صفوفنا ..

لِمَ لا نجمّع تحت دينِ محمد أشلاءنا ..

سنضيع يا مولاى

الملك رقم (١) : ماذا سأفعل ..

حاولتُ جهدى أن أوحّدَهم

رفضوا جميعاً أن أكونَ كبيرَهم .. وأنا الكبير .. (٢)

ويسعى هذا الملك لأن يكون هو الزعيم والكبير بالسيف – سيف الجهالة – فيدمّر وينسف بيوت المسلمين تحت شعار الإسلام .. فيدخل سكرتير الملك ليسعده بالتدمير الذى أحدثوه فى بيوت المسلمين وأسْرِهم لنساء المسمين .

السكرتير :

عشرون ألف مقاتل يتقدمون ..

من أجل دين الله والإسلام يا مولاى ..

---

١) الوزير العاشق ، ص ٢٣ .

٢) الوزير العاشق ، ص ٢٧ .

دمّرنا بيوت المسلمين ..

عشرون ألفا بين أسرى أو سبايا

من نساء المسلمين

من أجل دين الله والإسلام يا مولاى .. (١)

ويرفض هذا الملكُ الخضوعَ لصوتِ العقل أو الحكمة ، فهو ملك أرعن ، يضحى بكل شئ من أجل الزعامة ، وعندئذ يقول ابن زيدون:

فى زمن السفلة والسفهاء

لا صوت لعقل أو حكمة ..

ويحك يا سيف السفهاء ..

قد ضاع زمان الحكماء .. (٢)

يذهب ابن زيدون للملك رقم (٢)

ابن زيدون :

إنى أتيت إليك علك منصفى ..

الناسُ ضجّت فى ربوع الأندلس ..

الناسُ جاعَتْ ..

والأرضُ ضاعَتْ سيدى ..

يتقاتل الحُكّامُ والرؤساءُ والزعماءُ فى وطنٍ ذبيح

أين الضمائر سيدى ..

...

الناسُ يا مولاى ضَجَّتْ بالتآمر والفتن

اذهبْ إلى كلِّ الأماكن فى ربوع الأندلس ..

سترى وتسمع سيدى .. (٣)

ولكن هذا الملك حكمَ شعبَه بسيف القهر حتى علّمَه الصمتَ فأصبح فى جيبه كالساعة ، بل أصبح كالقطيع . وتبوء مهمةُ ابن زيدون بالفشل ، فلم يقدر على تغيير الملوك . ولكنه – بعد هذه

١) السابق ، ص ٣٠ .
٢) السابق ، ص ٣١ .
٣) الوزير العاشق ، ص ٣٢ .

الرحلة – مازال يؤمن بدور السيف في التغيير وقدرته على تحقيق الحلم حتى في استعادة ملك ولادة الغابر .. يؤمن بالسيف والسلطان من أجل الإسلام والأوطان لا من أجله .

ابن زيدون : ...

هل يصبح الإسلامُ في وطني غريباً ضائعاً ..
هل نترك الأرضَ الحبيبةَ للفرنجة ..
من أجل هذا .. ليس من أجلي
أريد السيفَ .. والسلطان .. (١)

بعد ذلك يستغل ربيعٌ ذهابَ ابن زيدون للملوك ودعوتهم لتوحيد الصفوف ، للوشاية به عند الملك ، ويدّعى أنَّ ابن زيدون لم يفعل ذلك إلا لرغبته في أن يكون هو الزعيم ، ويحاول ابن زيدون الدفاعَ عن نفسِه أمامَ الملك وكشف الحقيقة له ، ولكن دون جدوى .. ويأمر الملك بسجن ابن زيدون .

ويذهب ربيع – الذي أصبح عدوّا ظاهراً لابن زيدون – إلى السجن ، ليوصي الحارسَ أن يُذيق ابنَ زيدون أقسى ألوان العذاب ، وتذهب " ولّادة " إلى المَلك لتطلبَ الصفحَ عن ابن زيدون ، ولكنه يرفض الصفحَ عنه ، إذ يراه متآمراً يستحق العقاب .

بعد ذلك نرى " ربيع " في قصر " ولادة " يخيرها بين أمرين : إما أن تتزوجه ، وإما أن يقتل ابن زيدون ، وبعد صراع نفسي تقبل ولادة الزواج بربيع ، لتبقى على حياة ابن زيدون .

تزور ولادة ابن زيدون في سجنه ، ومن خلال حوارهما نعرف أن ابن زيدون مازال يؤمن بدور السيف وقدرته على التغيير ، وأنه هو صاحب القرار ، فيقول لولادة التي تؤمن بدور الشعر والشعب .

ابن زيدون :

مَنْ أدخلَ المسجونَ في القضبان
مَنْ أسكتَ الكلماتِ في الأعماق
مَنْ مزّقَ الأطفالَ في الطرقات
مَنْ باعَ أصوات الضمائر ..
مَنْ يجعل الأحياءَ موتى
ثم يسلبنا الحياة ..
مَنْ ؟؟ السيف .. (٢)

---

١) الوزير العاشق ، ص ٤٤ .
٢) الوزير العاشق ، ص ٩٣ .

ويذهب ربيع لابن زيدون مرة أخرى – في الزنزانة – ويتشفى منه ، لوجوده بين اللصوص والسفهاء ويخبره بأن ولادة أصبحت زوجته ومحبوبته ، وهى التى حالت بين ابن زيدون وبين القتل .. ويترك ابن زيدون لتمزقه مشاعر الحزن والألم .

ويدافع أبو حيان عن ابن زيدون أمام ولادة التى ترى أنّ طموحَ أبى الوليد وحُلمَه هو الذى أدّى به إلى هذه النهاية (السجن) .

أبو حيان : ......

حكّامُنا خَذَلوه ..

قد عاشَ يؤمن أنّ توحيدَ الصفوف هو الطريق ..

مِن أجل دين الله ..

مِن أجل أن تبقى مآذن قرطبة ..

مازلتُ أومنُ أننا للآن لم نفهمْ طموحَ أبى الوليد

قد كان يحلمُ أن يعودَ لأمة الإسلام

ماضيها القديم

مازلتُ أومن أنّ مأساةَ الوليد

بأنّه قد جاء فى زمن خطأ (١)

بعد ذلك تزور ولادةُ ابنَ زيدون فى سجنه وتقنعه بأنها لم تخنه ، وإنما تزوّجت " ربيع " لتبقى على حياته . ويدخل أبو حيان وزياد وزهراء ، ليخبروا ابنَ زيدون بسقوط قرطبة ، وانضمام ربيع لجيش العدو بعد أن تخلّص مِن كل الرجال الأوفياء ، أما الملوك فقد هربوا للنجاة بأرواحهم ، وتراجعت جيوشهم أمام الفرنجة .. حينئذ يدرك ابنُ زيدون خطأَه فيقول :

ابن زيدون : أخطأتُ حين وضعتُ كُلَّ الحُلم فى حُكّامِنا . . (٢)

يدرك ابن زيدون خطأه بعد فوات الأوان بعد ضياع الحب وضياع العمر وضياع الوطن ، فلم يكن يدرك الواقع ، لم يكن يدرك " أن حلم الأمة لا يمكن أن ينبثق من فرد وحدَه بل من الأمة كلها .. فقد وضع فرديته هو فوق الجميع .. ووضع ثقته فى الطبقة الحاكمة ، وينشد الحرية والوحدة من خلالهم برغم علمه بفسادهم وبطشهم"(٣) . فكان مصيره الفشل . وقد ظل ابن زيدون " حتى اللحظات الأخيرة لا يدرى خطأَه ، وهذا يعمق المأساة إلى أبعد الحدود " (٤) .

---

١) السابق ، ص ١٠٩ .
٢) السابق ، ص ١١٧ .
٣) د. نهاد صليحة : المسرح بين الفكر والفن ط الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ١٦٢ ، ١٦٣ .
٤) من قضايا الأدب الحديث ، ص ٢٤٧ .

ويشعر ملك قرطبة بالندم هو الأخر على ما ارتكبه فى حق ابن زيدون ، ويـأمر بإخراجـه مـن السجن . وهناك يدخل " ربيع " يريد قتل الملك ، وحينما يرى ابنَ زيدون يأمر بقتله .. حينئذ يقول ابـن زيدون

ابن زيدون : أن تقتل حُلما ..

سيجئ زمانٌ وزمان

ويطوف الحلمُ على الطرقات

كلَّ الأشياء ستحمله .. كلَّ الأشياء

......

قد تقطع رأسى لكنّى ..

سأعيشُ زماناً بالكلمات .. (١)

ويأمر ربيع بقتل ابن زيدون ، فيُقتل ، وقبل أن يلفـظ أنفاسَـه الأخيـرة ، يقـول كلمتـه ــ بعد أن أدرك خطأَه وسقطته ــ لتكون نبراساً لمَنْ أراد التغييرَ ، لمَنْ أراد أن يصنعَ إنساناً .

ابن زيدون :

"وهو يلفظ أنفاسَه فى إعياء"

لا تصنعوا الأحلامَ فى ظل الملوك ..

الحُلمُ فى الطرقات نصنعه وبين الناس

...

الحُلمُ تصنعُه الشعوب

فلتصنعوا الإنسانَ قبل الحلم ..

ولتصنعوا الأيدى التى تحمى السيوف ..

مأساتُنا ليستْ سيوفاً خادعتنا وانحنَتْ

مأساتُنا ليستْ زماناً بيعتْ الكلماتُ فيه

مأساتُنا الإنسان ..

مأساتُنا الإنسان .. (٢)

ويكون موت ابن زيدون تعميقاً لمأساة الضياع ، ضياع الحب وضيـاع العمـر وضيـاع الوطـن وضياع الحُلم وضياع الحبيب ، وهذا البطل (ابن زيدون) " نمـوذج للبطـل المقـاوم للتشـرذم العربـى

---

١) الوزير العاشق ، ص ١٢٣ .

٢) الوزير العاشق ، ص ١٢٤ .

الذى ساد ساحة العالم العربى فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات " (١) فالبطل هنا وإن كان " قناعاً تاريخياً إنّما يُعدُّ خلقاً اجتماعياً معاصراً يحمل مشاكلَ عصره ، ويعبِّر عن هموم وطنه وقضاياه ، مع عدم إغفال ملامحه الفنية الخاصة التى تجعله بطلاً يقوم بدوره الهام المؤثر فى بناء المسرحية"(٢)

ـــ وإن كانت الآمال والأحلام والطموح قد أهلكت ابن زيدون – كما قال ربيع ص ٩٥ من المسرحية – فإن الأحلام – غير المدروسة التى لا تمتلك الإرادة – هى التى أهلكت الخديوى وأدت لسقوطه فى مسرحية "الخديوى". فنرى الخديوى رجلاً مسرفاً غير واعٍ ، يحلُم ببناء حضارة ولكن الواقع الاجتماعى لم يكن يسمح بتحقيق ذلك الحلم ، ولذا استدان لتحقيق حُلمِه ، ولكنه أسرف فى الدّيْن، وقَبِلَ كلَّ شروط الغرب ، الذى يخطط لتحقيق أهدافه، هذا بالإضافة إلى بذخ الخديوى الذى أغرق البلاد فى الديون ، فكانت البلاد ضحية الديون والحلم الذى لا يمتلك الإرادة وعدم وضوح الرؤية أمام الخديوى ، فلم يكن يدرك فسادَ حاشيته التى ضيّعت البلادَ وباعتها للأجانب .

وترى " أوجينى " أن حلمَ الخديوى كان أجمل شئ فيه ، ولكنه أتى فى غير زمانه ، كما يرى الخديوى أيضاً أنه جاء فى غير زمانه ، وأن حُلمَه جاء فى غير أوانه ، فيقول فى نهاية المسرحية ، بعد أفول نجمه وضياع بلاده ، وبعد اكتشافه عدم وفاء حاشيته ، وتسببهم فى ضياعه وضياع البلد :

الخديوى : ......

قد جئتُ غريباً فى زمنى

حتى أحلامى تنكرُنى

ما أسوأَ أنْ يأتىَ رجلُ فى غير زمانه

ما أسوأَ أنْ تغرسَ حُلماً فى غيرِ أوانه (٣)

وتقع الكارثة ، ويأتى الدائنون – الغرب – يطالبون بحقوقهم ، ولم يتمكن الخديوى من السداد فالخزانة خاوية ، وتتنصل الحاشية من المسئولية ، ويلقون بالمسئولية كلها على الخديوى ، فهم لم يفعلوا شيئاً دون موافقته أو توقيعه ، ويعترف الخديوى بأخطائه وسقطاته ، ولكن بعد فوات الأوان – مثل ابن زيدون الذى أدرك خطأه بعد فوات الأوان أيضاً – فى قوله الآتى الذى يتضمن سقطاته التى أدتْ للهلاك :

الخديوى : ......

أخطأتُ .. أخطأتُ

الآن أدركُ أنّى أخطأتُ

---

١) البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ، ص ٧

٢) السابق ، ص ٥ .

٣) الخديوى ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

أخطأتُ حين ظننتُ أنَّ المالَ يبني
كلَّ شئ للشعوب
المالُ لا يبني الشعوبْ ..
أخطأتُ حين ظننت أن الغربَ يعطيني
ولا يبغي الثمن ..
الآن أدركُ أنّه لا شئَ في سيرك
السياسة نشتريه بلا ثمن ..
أخطأتُ حين رأيتُ أحلامي
تكبّلُني بخيط مِنْ حرير ..
حريةُ الأوطانِ أكبرُ مِنْ كنوز الأرض
الحُلمُ سجنُ حين يُفقدنا الإرادة ..
وإرادةُ الإنسانِ أعظمُ مِنْ بريق
المال من زيف الذهب ..
أخطأتُ .. أخطأتُ
أخطأتُ .. أخطأتْ (١)

ويعلن " ديلسبس " قرارَ عَزْل الباب العالي للخديوى ، ويعلن ديلسبس وعثمان عَنْ بيْع كل ممتلكات مصر في مزاد علني . وقد صوّر المؤلف مدى التمزّق النفسي الذى اعترى الخديوى حينما رأى مصر تُباع أمام عينه ص ٢٣٣ ، ٢٣٤ ، فقد سبرَ الكاتبُ أغوارَ هذه الشخصية .

ويأتى الدور على الخديوى لبيعه ، ولكن ابنته تنقذه من هذه المهانة ، وتستره بعباءتها – فقد كان يقف عارياً إلّا من سروال يستر نصفَه الأسفل – وتنتصر له ، وتعدّد مزاياه وإنجازاته ، فإن كانت له أخطاء فهو أيضاً لَم يجابيات وإنجازات تشهد له .

وبعد ، فقد رأينا في الخديوىُ شخصية تاريخية وشخصية معاصرة معاً ، ونرى في مشاكله مشاكل الماضى والحاضر ، ونسمع صوت الشعب الذى تجاهله المؤرخون ، أى إنه شخصية حقيقية وشخصية رمزية في نفس الوقت " (٢).

١) الخديوى ، ص ٢٢٣ ، ٢٢٤ .
٢) من قضايا الأدب الحديث ، ص ٢٥٢ .

- أما سعاد فى مسرحية " دماء على ستار الكعبة " فكانت شخصية رمزية ، ترمز لمصر أو الوطن ، وقد اتسمت بقوة الإرادة والوعى .. وقرار شنق " سعاد " فى نهاية المسرحية إشارة – أو رمز – إلى شنق الحكام الطغاة لأوطانهم .

وتجدر الإشارة إلى أن أبطال فاروق جويدة شخصيات فاعلة ، سبر الكاتب أغوارها .

****

وهناك ثلاثة مؤلفين اتخذوا من " المتنبى " الشاعر بطلا لمسرحياتهم ، وهم : أنس داود فى مسرحية "محاكمة المتنبى " ، ومحمد عبد العزيز شنب فى مسرحية " المتنبى فوق حد السيف " ، وحسن فتح الباب فى مسرحية " محاكمة الزائر الغريب ".

وقد رأينا أن " متنبى " أنس داود شخصية سطحية ، شخصية خطيب دافع عن مبادئه وآرائه – فى قصيدته – فى تقريرية ومباشرة واضحة ، وقد سبق توضيح ذلك ، ص (٢٠ ، ٢١ ، ٢٢) من هذا الفصل .

أما " متنبى " محمد عبد العزيز شنب فهو رجل صاحب قضية ، صاحب فكر ومبادئ ، ضحى بالترف والنعيم من أجل مبادئه وأفكاره،ومن أجل مقاومة القهر ، عمل على إنصاف الفقراء المقهورين بالكلمة والسيف .. وقد أثمرَتْ توعيته فى الشعب فثار على الظلم والطغيان فكان شخصية فاعلة تعمّق الكاتبُ أغوارَها .

نعرف أن المتنبى دخل مملكة الشمس ، فأعجبت الملكة بشعره ، ومنحته قصراً وضيعة مساحتها عشرة آلاف فدان بما فيها ومَنْ فيها ، وجعلت له خدما وحراسًا وحشما ليحيا مثل أمير ، وفى أُبهة أمير .. كل ذلك ليليق بالشاعر العظيم " المتنبى " .. ويتزوج المتنبى بالأميرة ابنة الملكة .. فأصبح يسبح فى أمواج النعمة .

ونعرف أيضاً أن مملكة الشمس تعتمد على محصول الشعر الذهبى حيث تمتلئ خزائنها بالأموال ، لأنها تصدر الشعر الذهبى إلى الممالك الأخرى ، فيعود عليها بالخير الكثير ، وذلك لأن مملكة الشمس مشهورة بجمال شعر إناثها ، فعندما يطول شعر البنت حتى يصل أردافها تقوم السلطة بقص شعرها وتصدره .

لم يركن المتنبى إلى الترف والنعيم والراحة ، ولكنه كان يخالط الناس ، ليعرف أحوالهم ، ويقضى معظم وقته خارج القصر لهذا الهدف ، ولأن المتنبى يقدر العلم والمعرفة ، ويعرف دورها فى بناء الإنسان وتوعيته ، فقد أسف ودهش ، لأنه لم يجد فى مملكة الشمس أيّ سبيل للعلم والمعرفة .. فيقوم هو بتوعية الناس ونشرِ فكرِه بينهم ، ويَعِد الناسَ الذين يقطنون فى الأرض المملوكة له بعدم قص شعر بناتهم ، وتغضب الأميرة من هذا الوعد ، لأن ضفائر الإناث فى المملكة هى التى تملأ خزائن

المملكة بالمال ، ويحاول المتنبي إقناع الأميرة بأن هذا الفعل فعل شائن غير مقبول ، وتعرف الأميرة أنه يتعاطف مع الناس البسطاء – الذين تسميهم هي " الأجلاف " – ويدافع عنهم .

وتحاول الأميرة أن تأخذ منه وعداً بعدم مخالطة هؤلاء البسطاء ، ولكن دون جدوى ، فتذكره الأميرة بماضيه الشقي ، وتمتن عليه بما هو فيه من نعمة الآن ، فيصفع وجهها ، فتسقط الأميرة على الأرض ، ويدرك المتنبي أن حياته لم تعد صافية ، ولكنه يُصِرُّ على موقفه ومبادئه من أجل مناصرة المقهورين ، ويعد " زاهر " مرة أخرى بعدم قص ضفائر عروسه ، وعدم قص ضفائر أي فتاة في الأرض المملوكة له .

المتنبي :

لن يهدأ لي بال حتى أمنعَ هذا الظلمَ القابع في هذه
الأرض الملكية أن أجتثَ جذورَه .. ما ذنبُ البنت إذا
انسكبتْ كالشمس ضفائرُها ما ذنبُ الجنس الآخر (١)

وها هو المتنبي يحمي زاهرَ وعروسَه من مطاردة الأمير لهما وإصراره على قصّ ضفائر العروس ، ويدخل في مبارزة بالسيف مع الأمير والفارسين اللذين يصطحبهما من أجل حماية زاهر وعروسه ، وينتصر على الأمير والفارسين ،ويتمكن زاهر وعروسُه من النجاة .. ومن هنا فالمتنبي شخصية فاعلة تقاوم الظلمَ وتُناصر البسطاء المقهورين ، تناصرهم بالكلمة والسيف .

وتثمر توعية المتنبي للشعب ، فها هو الشعب يمتنع عن قصّ ضفائر بناته ، فتقبض عليهم الشرطة ، وتُلقي بهم في السجن ، وتأمر الملكة بالقبض على المتنبي .. وتتهمه بإشعال الفتن في المملكة.

الملكة :

.........والآن جئتَ وقد خلّفت
وراءك ذُعرا وضجيجاً جئتَ وقد أشعلتَ الأنفس
بالأحقادِ ، الناس البسطاء .. ها هم بين يديك ..
الآن فلاسفةٌ أو شعراء .. تسقيهم مِنْ كأسِ الحكمة
ترويهم مِنْ خمر الألفاظ المجلوّة (٢)

ومن هذا نعرف دور المتنبي في توعية هؤلاء البسطاء مما أثار حنق الملكة عليه وتأمر بسجن المتنبي وتعذيب المميتنعين عن قص ضفائر بناتهم .

---

١) المتنبي فوق حد السيف ، ص ٧١ .
٢) السابق ، ص ٨١ ، ٨٢ .

بعد ذلك يذهب قائد الشرطة إلى المتنبى فى السجن ، ويحاول أن يثنيه عن مبادئه وأفكاره ، ويهدده بالسجن لمدة طويلة ، وتعذيب الممتنعين عن قص ضفائر بناتهم ، ولكن دون جدوى .. بل يرى فى سجنه وتعذيب البسطاء بشيرا بصبح الحرية وقهر الظلم .

وتزوره الأميرة أيضاً فى سجنه ، وتتهمه بإحداث الكوارث التى حدثت فى المملكة ، وتتهمه بالخداع والتزييف ، وتهدده بأنه سيظل طويلا خلف القضبان ، وتطلب منه الطلاق ، فيطلقها ، ولكنه لا ييأس ، فمازال عنده أمل كبير ، عنده كلمة مثمرة .. الكلمة القادرة على تحقيق الحق والخير والخنم .

المتنبى :

.. عندى كلمة مثمرة فوق الأغصان

.. حاملة نبضَ الوجدان .. لا تعرف زيفاً أو شيناً

مِنْ بهتان .. عندى كلمة .. (١)

وبفعل الكلمة يثور الشعب على الملكة وحاشيتها رافضا القهر والذل ، فأصبحوا يصرخون فى وجه الظلم والقهر .

الملكة :

السّفلة .. أصبح فيهم صوتٌ يتكلّم .. فليخمد هذا

الصوتُ وليحرق هذا الأمل النابت بين ضلوعهم .. (٢)

ويقتحم الثوارُ القصرَ فى يوم زفاف الأمير والأميرة ، ويدخل أحد الثوار فى مبارزة بالسيف مع قائد الشرطة ويهزمه ويقتاد الثوارُ الملكةَ والأميرَ والأميرةَ والوزيرَ وقائدَ الشرطةِ إلى خارج القصر ، ويخرجون المتنبى من سجنه .

ويذهب المتنبى إلى الراعى ليودّعه ، فقد عزم على الرجوع إلى بلاده ، ويطلب الراعى من المتنبى أن يبقى فى مملكة الشمس ، ليشارك الناس فرحتَهم بعد أن حقق لهم حلمهم وقهروا الظلمَ .

ولكن القدرَ لم يمهلْه ، فقد أتى ثلاثةُ فرسان ، دخلوا مع المتنبى فى مبارزة ، وتمكن أحدهم من طعن المتنبى فى كبده ، فسقط صريعا .. ولكن دم المتنبى لم يذهب هباء ، فيقول الراعى الذى يحاول إيقاف الدم النازف

المتنبى :

(فى إعياء) دَعْ هذا الدمَ يجرى فى الأرض فيغدو

سنبلة خضراء .. تغدو فى كفّ الطفل الذابل خبزا

---

(١) المتنبى فوق حد السيف ، ص ٩٣

(٢) السابق ، ص ٩٧

الراعى : (فى هلع) قتلوك .. ؟؟

المتنبى : بل قتلوا أنفسهم (١)

فمات المتنبى بعد أن صنع ثورة بالكلمة والسيف .. بعد أن ثار الشعب – بتوعية المتنبى – على القهر والطغيان . فالمتنبى هنا بطل ثورى ، قوى الإرادة ، شخصية فاعلة ، يثق بنفسه ، صاحب قضية ، تعمق الكاتب أغواره .

– أما "متنبى" حسن فتح الباب فهو صاحب قضية أيضاً ، وهى قضية توعية الشعب ، وكانت الكلمةُ – فقط – سلاحَه فى هذه القضية .

وشخصية المتنبى فى مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " شخصية ناضجة ، تعمق الكاتب أغوارها شخصية قوية الإرادة ، قوية الحجة ، شديدة الثقة بنفسها ، شخصية واعية لديها القدرة على رصد الواقع وتفسيره .

وقد استدعى المؤلف هذه الشخصيةَ من التاريخ لكشف الواقع العربى المرير والدعوة لإصلاحه ، وتقديم الحكمة والنصح لأهل هذا الزمان ، ويظهر اعتزاز المتنبى بالعروبة من خلال حواره مع السيدة المجهولة ، والسجين السياسى . وعندما يُحاكم المتنبى فى المحكمة الجنائية يظهر وعيُه وقوةُ حجته فى تفنيد التهم الموجهة إليه . ثم يحاكم في البرلمان أمام نواب الشعب ، وهناك أيضاً توجه له تهم يفندها بالحجة القوية ، من هذه التهم أن شعرَه مسعرٌ نار للثورات وإحداث الفتن ، وحينئذ يكشف المتنبى لهم الحقائق ، وينبههم إلى أن اليهود هم السبب فى إحداث الفتن ، فهم الذين أشعلوا الفتنة فى بلد رسول الله صلى الله عليه وسلم منذ زمن بعيد، ومازال العرب والمسلمون يصلون لظاها حتى اليوم ، وحين يتهمه ممثل الحزب بأنه يمس الأقداس ، يواجهه بجرأة وشجاعة كاشفاً حقيقة حالهم

ممثل الحزب : ها أنتَ تمسّ الأقداس

المتنبى :

أيّة أقداسٍ فى عصر الإفك ؟

ماذا بقى لديكم بعد ضياع الأقصى ؟ (٢)

يغضب ممثل الحزب ويأمر بتقييد المتنبى .. ويثور المتنبى .. ويتكالب عليه الحرس ، ولكن رئيس البرلمان يأمر بإخلاء سبيله ، ليستأنف حواره – مع ضبط النفس – وهنا يدلى المتنبى بنصائحه وتوعيته للشعب العربى والحكام العرب ، ، ويحمسهم للاتحاد مع بعضهم وتحديد هويتهم ومعرفة معنى عروبتهم واليقظة لمكائد عدوهم ، وينبههم إلى ما يدبره الغرب – اليهود – للعرب ، ويذكّرهم بماضيهم .. ماضى العزة والإباء .. مما ينمّ عن شخصية واعية .

١) السابق ، ص ١٠٩ .
٢) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٧٦ .

المتنبى :

لا آمر .. لا أنذر بل أنصح

فاستمعوا نصحى قبل ضحى الغد

الغربُ وريثُ الرومان

يأبى إلّا أن يجتاح مدينَتكم

يختلف الأسلوب ولكن الغايات

باقية لا تتبدل

مثل الموت الواحد تتعدد فيه الأسبابُ ولا يتحول

الخنجر تحت عباءتهم والأسنان تقبل (١)

ثم يخبرهم المتنبى بأنهم يعيشون غرباء فى بلادهم ، ويذكرهم بعزة العرب ، قديما ، مقارنا ذلك بحال العرب والمسلمين اليوم ، فهم يتعرضون للقتل والتعذيب والذبح والتشريد ، دون أن يهب أحد لنجدة هؤلاء المسلمين . ويرشدهم إلى بداية طريق الإصلاح ، وهى أولا حسم مشكلة المنبت والمذهب، والعمل على تحقيق الذات بالفعل والعمل والبُعد عن الشعارات البرّاقة .

المتنبى :

لا جدوى من إصلاح وهمى أو فعلى

تتصارع فيه آراء أو أهواء

ما لم تُحسمّ مشكلةُ المنبت والمذهب

قولوا : مَنْ أنتم ؟

عربٌ أم أشباه ؟ (٢)

ويختصر فحوى نصائحه وتوعيته فى قوله :

المتنبى :

فاتحدوا أو فانفجروا

كونوا أنتم أو فانتحروا (٣)

بعد ذلك يعثر على المتنبى قتيلا عند آخر حدود الدول العربية ، ولكنه مات بعد أن أثّر فى الشعب تأثيرا إيجابيا ، فأصبح الشعبُ يعى قضيتَه .. مات بعد أن غرسَ فى الشعب روحَ الثورة، فدمُه لم يذهب هباءً " فالموت كنتيجة أو نهاية للبطل الثورى ، لا يجعل منه بطلا تراجيديا ، لأنه غير

١) محاكمة الزائر الغريب ص٧٩

٢) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٨٨ .

٣) السابق ، ص ٩١ .

مترتب على خطأ مأسوى فالموت بمثابة انتصار للجموع حتى ولو على المدى البعيد " (١) فها هو الرجل (٥) يفسر لنا موت المتنبى أو دلالة موته .

الرجل (٥) :

مات (أبو الطيب) كي نحي وضحّى

بدماه كي نعود

عرباً غيرَ أذلّاء وأهلًا للحياة

وجديرين بإبداع منارات جديدة

قبساً تستشرف فيه البشرية

نورَ العلمِ .. الفن .. وأضواء الديمقراطية

وسراج العدلِ الحرية

لا نرائى لا نُداجي الحاكمين

لا نوالي الغاصبين

لا نضمّ العملاء الخونة

ليموت الموتُ فينا .. لنعود

نحتفي جمعا بميلاد جديد

للشموخ العربى (٢)

نرى بعد ذلك – من خلال حوار أفراد الشعب – أن الشعب أصبح أكثر وعيا ونضجا ، وقد استعد للثورة على القهر والانهزام ، تحقيقاً للذات العربية

تقول السيدة المجهولة :

شِعرُه يلعنُ منكم عصبة

تقبل الذلّة والعيشَ المهين (٣)

ويقول الرجل (٥) :

وسيطلعُ مِنْ أحشاء الثورة

آلاف .. آلاف الأبطال

مَنْ يلقى مصرَعه

---

١) البطل في مسرح الستينيات ، ص ٥٠ .
٢) محاكمة الزائر الغريب ، ص ٩٩ .
٣) السابق ، ص ١٠٥ .

مَنْ يبقى فى موقعه

كلُّ قائد (١)

وتنتهى المسرحية بقرع الطبول ووهج المشاعل إيذانًا بنشوب الثورة ، وبذلك أتت توعية المتنبي للشعب ثمارَها . فالبطل هنا ثورى ، أثبت أن للكلمة القدرةَ على توعية الشعب وصنع الثورة .

وبذلك يتضح أن المتنبى كان بطلاً ثورياً فى المسرحيات الثلاث التى جعلته شخصية محورية (بطلاً)

****

وقد تناولت ثلاث مسرحيات شخصية " إخناتون " وهى مسرحية " إخناتون " لأحمد سويلم ، و"إخناتون ملك التوحيد " لشوقى خميس ، و" أخر أيام إخناتون " لمهدى بندق .

وقد عُرف إخناتون فى التاريخ بأنه كان " شديد الذكاء ، مرهفَ الحسّ فيلسوف سديد الرأى ، ذا عقل راجح ونفس صافية ، يمقت الكذب وينشد الصدق فى كل شئ ، فقد كان يميل إلى معرفة الحقيقة فى أدق مظاهرها " (٢) . كما كان " شاعرا فنانا طَغَتْ عليه المثل العليا " (٣) ، وهذه صفات يخشاها ذوو المصالح الخاصة وأهل الخداع والنفاق وأصحاب الهوى ، وهذا ما سوف نراه فى مسرحية " إخناتون " لإحمد سويلم التى نتناول بطلها الأن ، فيقول الكهنة النفعيون الذين جعلوا الدّين تجارة

الكاهن الثانى : ....

فالفرعون الشاب ..

مختلفٌ عن والده الراحل ..

تلك حقيقةٌ يا أبَتِ ..

نالَ ثقافتَه وتعاليمَه .. خارج طيبة ..

أعرف عنه أيضاً كيف يُحبُّ العزلةَ والتفكيرَ وقولَ الشعر

وأنا أخشى هذا الصنفَ من الناس ..

الكاهن الأكبر : معك الحقُّ .. فهذا الصنف

قد يخرج للناس بأفكارٍ خاصة .. (٤)

---

١) السابق ، ص ١١٠ .
٢) د. عبد المنعم أبو بكر : إخناتون طـ مطبعة دار القلم / القاهرة ١٩٦١ ، ص ٣٧ .
٣) أ . أ . جرانتام : حكمة إخناتون ، ترجمة إيزيس حبيب المصرى ، طـ دار النهضة العربية ، ١٩٦٢ ، ص ١٠ .
٤) إخناتون ، ص ١١ .

أما عن صفاته الجسمية فقد كان " إخناتون هزيلاً ضعيفاً تراكمتْ عليه الأمراضُ ولازمته طوال حياته يدل على ذلك تركيب جسمه الغريب ، فوجهه كان نحيفاً إلى درجة الهزال ، طويلا برزت عظامه وتدلّت ذقنه ، واتسعت مقلتا عينيه ، وارتسمت على شفتيه الغليظتين ابتسامة خفيفة إن دلّت على شئ فهى تدل على طيبة قلب وحب للسلام ، وحمل رأسَه الكبيرَ عنقٌ طويلٌ فوق كتفين ضيقين منحدرين ، وتميز جسمه ببطن كبيرة متهدّلة لا تتناسب مطلقاً معه كما كانت فخذاه عريضتين ، أما الساقان فكانتا رفيعتين بشكل ملحوظ " (١) هذه هى صفاته التى عُرفت عنه تاريخياً ، والى هذا أشار أحمد سويلم مسرحياً فى قول الأم للكهنة .

تى :

ولكنى أستحلفكم ألاّ تتخذوا شيئاً يؤذى ولدى

وكفى ما يؤلمُه مِنْ علل فى جسمه (٢)

هذه هى سماته أما قضيته فكانت الدعوة إلى التوحيد ، ومحاربة الكهنة الذين يتسترون بعباءة الدين ، ويتخذونه سبيلا للتجارة وتحقيق مصالحهم الشخصية ، إذ يجمعون الإتاوات بالبطش ، فيكتنزون المالَ ، ويزدادون ثراءً ، والشعبُ يذوق ويلات الفقر والقهر ، ولذلك عزم إخناتون على إقامة العدل وإنصاف الشعب ، يقول إخناتون فى حفل تنصيبه ملكاً :

إخناتون :

شعبى فى عينى

والعدلُ سلاحى ..

والنيلُ بقلبى .. والحقُّ لسانى

هذا عهدى .. يا أعوانى .. (٣)

ورفضَ إخناتون الخضوعَ للإله " آمون " ولكهنتِهِ وعلّل رفضَه للآلهة المتعددة ولكهنة آمون ، ودعا إلى التوحيد ، وسمّى نفسَه " إخناتون " ، وأعلن ذلك .

إخناتون : هذا آمون ..

أقوى الآلهة الظالمة المغتصبة

يدعو كهنته الناس إلى طاعته

بالبطش .. وبالظلم .. وبالإرغام

---

١) د. عبد المنعم أبو بكر : إخناتون ط، مطبعة دار القلم / القاهرة ١٩٦١ ، ص ٣٧ .
٢) إخناتون ، ص ٤٤ .
٣) السابق ، ص ١٥ .

الكهنة يكتنزون المال .. ويزدادون ثراء ..

– مما يأتى من قوت الشعب –

...

ونسَوا أن بهذا الوادى الفقراء البسطاء

ونسَواأن الدِّين ...

لا يعنى غيرَ الرحمة والعدل (١)

واتسم إخناتون بقوة الإرادة والإصرار ، فقد حاولت أمُّه – مرارا وتكرارا وفى قوة وإصرار – أن تثنيه عن قراراته ودعوته فلم تقدر ، وكان يصدها بقوة وحسم ، مبرّرا موقفَه .

إخناتون : لن أخضعَ يا أُمَّاه

.. إنّى قرّرتُ .. ولا رجعة لى

آتون .. إله الوادى وحده ..

...

الكهنة يتخذون الدينَ طقوساً وتجارة .. (٢)

واستمر هذا الإصرار على موقفه ودعوته طوال المسرحية .. وهاجر إخناتون من طيبة إلى أرض أخرى يدعو فيها للإله الجديد " آتون " وأطلق على هذه المدينة اسم " أخيتاتون " .

فيشعر كهنة آمون بخطورة الأمر ، فهذه الدعوة وهذا الموقف ضد مصالحهم ، فقد امتنعت الكثرة من مدن الوادى عن دفع الإتاوات ، فبدأوا يدبرون ويكيدون للفرعون " إخناتون " ، فحاكموه غيابياً ، وحكموا عليه – وعلى أتباعه – بالقتل ، إذ خرج على دين الأجداد ، وأتى بإله وهمى من خياله – كما يدّعون – واستقطبوا "آى" فارس القصر ، و" حور " قائد الشعب ، فأصبح من المعاونين للكهنة ، المحاربين – سراً – لإخناتون ، واستقطبوا أفرادَ الشعب ، وأغرَوهم بالمال وجنّدوهم سراً ضد إخناتون ، وأقنعوهم بإلحاده وتسبُّبه فيما يعانيه الشعبُ من فقر وقلاقل .

وظلّت التدبيراتُ والمكائد قائمةً ولكنها تتم فى صورة سرّية إلى أن ثارتَ الفتنُ بين أهل طيبة، ووقف "سِمنخ كارع " على أخبار هذه الفتن – أثناء زيارته لطيبة – وعرف كيف يُحرّض كهنةُ آمون الشعبَ على إخناتون تحت ستار الدين ، وعرف أيضاً أن هناك مَنْ يؤيد الكهنة ويقف ضد إخناتون من نواب الشعب وحكام الولايات وأن هناك استقطابا لأفراد الشعب وحراس القصر ، والأخطر من ذلك أنّ فى القصرِ أعواناً للكهنة سيشتركون فى الثورة على إخناتون .

---

١) السابق ، ص ٢٣ .
٢) السابق ، ص ٣٠ .

بعد أن اكتشف إخناتون كل ذلك يأمر بتغيير حراس القصر والقادة - الذين تم إغراؤهم بالمال – ونراه مازال قوياً متماسكاً ويصر على تلقين الكهنة وأعوانهم درساً لن ينسوه .

ولكنه يغير موقفه حينما يقدم له "حور"ورقة تحمل رغبات الشعب ، وأولها تنحية إخناتون عن العرش وتنصيب " آى " مكانه ويعللوا لرغبة الشعب هذه بأن إخناتون تسبب فى ضياع وحدة الشعب وأمواله وإمارات عدة ، وآخر رغبات الشعب هى العودة للآلهة الأولى .

ويفند إخناتون هذه التهمَ التى وُجّهت إليه بالعقل والمنطق والحجة القوية،وحينئذ يشعر إخناتون باغترابه بين شعبه ، باغترابه فى وطنه ، فيقرر النزول عن عرش الدولة ، ويحاول المخلصون له أن يثنوه عن هذا القرار ، ولكن دون جدوى ، ويبرر قراره فى قوله الآتى :

إخناتون : أماه .. دعينى أفعل ما يرضينى ..
يكفى أنّى – طيلة حكمى – ناصرتُ العدل . .
يكفى أنّى آخيتُ الفقراءَ المحتاجين .. وبلغتُ رسالةَ آتون
وأنكرنى قومى .. فأرادوا قتلى ..
وكأنّى أدعو لخراب العالم !
فلابحث عن أرض أخرى صالحة عذراء
تؤمن بالحب .. وبالرحمة
ترضى .. أن يتآخى الناس .. وينتشر العدل ..
يا سادة هذا الوادى
حتى لو أنى واصلتُ الحكمَ ولم أتنازلْ عن عرشى
فأنا لن أجد مكاناً بينكم للدعوة والحب ..
فقلوبُكم أرضُ جرداء .. لا تصلحُ للزرع . ولا يرويها الماء
أتركُكم أبحثُ عن أرضٍ أخرى صالحةٍ تتلقّى كلماتى ..
تنمو فيها كلماتى .. (١)

وينزل إخناتون – والمخلصون له – إلى الصالة ، ليذوب بين صفوف المشاهدين " وعلى ما فى هذا من سلبية التنازل وفجائيته ، فإنه يحمل معنى أبعد من ذلك ، هو أن سقوط الفرعون إنما كان طبيعياً ، بحكم أن الفرعون لم يعتمد على الشعب فى صراعه ضد قوى الكهنة ، ومن ثم ، فإن تنازله المثالى إنما كان مساويا لفعل السقوط"(٢) . وإخناتون أحمد سويلم بطل مغترب .

---

١) إخناتون ، ص ٩٩ .
٢) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٣١٩ .

أما "إخناتون" شوق خميس فهو يشبه إلى حد كبير " إخناتون " أحمد سويلم ، إذ يرفض كهنة آمون أيضاً الذين اتخذوا الدين تجارة ويجمعون الإتاوات بالقهر ، والشعب هو الضحية . ويريد " إخناتون " إنصافَ هؤلاء البسطاء المقهورين ، فيقوم بتوعية الناس .. فيمتنعون عن تقديم القرابين (الإتاوات) للكهنة ، يقول عنه كبير كهنة " آمون " لحور محب " (الذى يدافع عن إخناتون) .

كبير كهنة " آمون " :

أَوَحُرٌّ أيضاً فى أن يسخر منا

ويؤلّب بعضَ العامة والدّهماء

لتمتنعَ جهاراً عن تقديم قرابين القمح السنوية ؟ (١)

كما يرفض أيضاً تعدد الآلهة والخضوع لكهنة آمون ، ويصدر قراراً بإلغاء عبادة آمون ، ويدعو إلى الوحدانية ، ويعلّل لهذا الرفض فى قوله الآتى الذى يُشبه إلى حد كبير مبرر "إخناتون" أحمد سويلم

يقول إخناتون : ...

آمونُ تحوّل فى أفعال الكهنة

عن ميزانِ العَدْل

وعن معنى الحكمةِ والعِلم

أصبح صنماً يتجر به تُجّارٌ فى أردية الكهنة

يعتصرون باسمه

دمَ كلّ المخلوقات الحيّة

وسأصدر قبل رحيلى

أمراً ملكياً يُلغى فى الحال عبادةَ آمون

ويصادرُ أموالَ الكهنة (٢)

ويسمى نفسه إخناتون ويعلن أنه لا معبود سوى آتون ، ويهجر مدينة طيبة إلى مدينة " أخيتاتون " ، وتحاول أمه أن تثنيه عن موقفه وقراراته ومبادئه خوفاً عليه ، ولعلمها بقوّة الكهنة وبطشهم ، ولكن دون جدوى ، وقد أشار المؤلف إلى أن إخناتون كان مريضاً كما أشار لذلك أحمد سويلم وهو هنا رجل يدعو للحب والسلام ، كما كان هناك كذلك .

---

١) إخناتون ملك التوحيد ، ص ١٥ .

٢) السابق ، ص ٥٠ .

وبكل هذا يشكل إخناتون خطراً على الكهنة وأعوانهم فيقومون باستقطاب الشعب ، بالخداع أو الإغراء أو التهديد ، كما يستقطبون بعضَ قادة الجيش المصرى لتصبح بذلك دفة الكهنة هى الأقوى ، فقد أغرَتْ الكهنةُ شعبَ مدينة أخيتاتون ليهجروها .. فهجروها .

وهنا بدأ يشعر إخناتون بالاغتراب ، ولكنه يُصِرُّ على موقفه ودعوته حتى النهاية . فى كل ما سبق كان "اخناتون" شوقى خميس يشبه "إخناتون " أحمد سويلم ويلاحظ أن تخلّى الجمهور (الشعب) عن إخناتون هو الذى أدى إلى سقوطه هنا كما أدّى إلى سقوطه هناك (فى مسرحية "إخناتون" لأحمد سويلم) ، ولكن هناك اختلافا قليلاً بينهما – بالقياس لأوجه الشبه - حيث نرى "إخناتون " شوقى خميس يعادى الكهنة ويؤلّب عليهم العامةَ منذ أن كان ولياً للعهد ، وكان يسبب قلقاً للكهنة ، كما نرى أيضاً أن "إخناتون " شوقى خميس توصل من دعوته إلى التوحيد وعبادة "آتون " وحدّه إلى عبادة الله الواحد الأحد ، فقد توصّل إلى أن هناك إلهًا واحدًاحيًّا ، لا يفرّق بين العبد وبين السيد إلا بالتقوى ، يقول :

إخناتون : ...

وليشهد كل العالم منذ غد صورة حلمى

حتى يؤمن بإله واحد

لشعوب الأرض جميعاً

لا فرق لديه بين السيد والعبد

إلا بالتقوى (١)

كما يقول فى موضع آخر :

إخناتون :

ألا ما أعظم ما ظهر للناس من بدائع خلقك

وما خفى كان أعظم

أيّها الواحدُ الأحد

أيّها الواحدُ الأحد (٢)

كما تختلف نهاية "إخناتون" شوقى خميس عن نهاية " إخناتون" أحمد سويلم – وإن اتفقا فى أن تخلى الجمهور (الشعب) عنهما هو الذى أدى إلى سقوطهما – فهو عند أحمد سويلم ترك المسرح – مسرح الأحداث - وذاب فى صفوف المشاهدين ، أمّا عند شوقى خميس فهو يختار الموت لتبقى

---

١) إخناتون ملك التوحيد ، ص ٥٠
٢) السابق ، ٦٤ .

كلمته ، إذ اختار أن يشرب إبريقَ السُّم الذى أتى به كـاهن آمـون فـى صـورة طبيب – ليقتـلَ إخنـاتون مقابل أن يترك الصبى الذى يحفظ نشيد إخناتون (فبين البطلين اتفاقٌ فى سبب السقوط واختلاف فى المصير) . يقول

إخناتون :

اتركْه وناولْنى إبريقَ السُّم

أقصدُ إبريقَ دوائك

هل تفهمُنى يا كاهنَ آمون ؟

أنا أشربُ ما فى هذا الإبريق بمقابل أن تتركَه يرحل (١)

وقبل أن يرحل الصبى يذكّره إخناتون بالنشيد ويطلب منـه أن يـردّده فـى كـل مكـان فـى وادى النيل .

إخناتون : ارحلْ يا ولدى

وتذكرْ . . .

لا تنسى نشيدى

ردّدْه بكل مكان فى وادى النيل (٢)

وهنا يبدو إيمان إخناتون بالكلمة وأثرها الفعّال والممتد ، كمـا يبدو فـى موطـن آخـر ، فعندما اقتربَتْ نهايتُه قال لزوجته وحاشيته المخلصة له :

إخناتون : وصيتى لكم نشيدى

فهم سيهدمون ما شيدت

ويمسحون اسمى من آثارهم

لكنهم لن يستطيعوا

أن يقهروا نشيدى

لن يمسحوه من قلوب الناس (٣)

ولذلك تنتهى المسرحية بدخول مجموعة من الناس تحمل أعلاماً ، يمثل كل منهم عصراً بعينه إشارة إلى امتداد كلمة إخناتون ودعوته فى كل العصور .. إشارة إلى بقاء الكلمة التى مات من أجلها .

---

١) السابق ، ص ١١٩ .
٢) إخناتون ملك التوحيد ، ص ١٢٠ .
٣) السابق ، ص ١١٤ .

أما مهدى بندق فقد عقد لواء البطولة فى مسرحية " آخر أيام إخناتون " لشاب من عامة الشعب يدعى "شى " ، وقد تناولنا هذه الشخصية فى الصفحات (١٣ ، ١٤) من هذا الفصل ، ليختلف بذلك عن الشاعرين أحمد سويلم ، وشوقى خميس اللذين عقدا لواء البطولة لإخناتون .

****

كان " إخناتون " أحمد سويلم بطلا مغتربا ، و ها نحن نلتقى ببطل مغترب آخر لأحمد سويلم أيضاً هو " عنترة " فى مسرحية " الفارس " ، ولكنه يختلف - كبطل مغترب - عن إخناتون وعن كل الأبطال المغتربين الذين تناولتهم الدراسة .

فالأبطال المغتربون شعروا بالاغتراب - بين أهلهم وفى اوطانهم - فى نهاية رحلة كفاحهم - أو قرب النهاية - بينما شعر به عنترة فى البداية ، فالمجتمع - عدا عبلة وشيبوب - يسلبه حقوقَه لا لشئ إلّا لأن لونه أسود ، فالمجتمع ينكر فروسيتَه وشاعريتَه ونسبَه ، وقيمةَ عملِه ، ويعيّره بنسبه المجهول ، ولونه الأسود، يستكثر ويستنكر عليه حبَّه لعبلة . ولكن عنترة لم يستسلم لذلك ، بل ظل يناضل - يعاونه فى ذلك عبلة وشيبوب - حتى نال حريته وحقق ذاته وإنسانيته ، واعترف به المجتمع.

إذن البطل المغترب هنا مختلف عن غيره من الأبطال المغتربين ، فهو لم يستسلم - كما فعل إخناتون أحمد سويلم - ولكنه ظل يناضل ويقاوم حتى حقق ذاته واعترفت به الجماعة ، وأصبح رمزاً للفارس المخلص الذى يعيش فى وجدان الناس .

ويوضح د. أحمد شمس الدين الحجاجى ، المقصود بالاغتراب فى قوله : " ... الاغتراب هو الغربة الروحية والنفسية عن الجماعة ، فقد يكون البطل بين الجماعة ولكنه ليس متسقا معها فهو يقف معها فى مواجهة كما حدث لعنترة ، فالمجتمع يسلبه حقه فى الحياة ويقف ضد رغباته . ولا يمكن أن يتحقق له وجوده إلا برفض الاستلاب باسترداد حريته فى أن يكون ، ففى الغربة قهر ، وفى الاغتراب قهر . وهنا كانت مواجهة البطل للتصدى لكل ما يعوق وجوده واستلابه ، وهى لحظة لابد من مواجهتها قبل أن يحقق عبوره وتعرُّف الجماعة عليه واعترافها به " (١) .

الشيخ : وهذا عنترة العبسى

عاشَ يناضل حتى يعترفَ الناسُ له بالحرية

وظلّ يضحّى بالنفس .. ولا يقبل أىَّ هزيمة (٢)

وفى فصل الصراع (من ص ٢٢ إلى ص ٢٦) تعرضنا لقضية عنترة ، ورأينا كيف ناضل وقاوم فى إصرار وعزيمة حتى حقق ذاته وحصل على حقوقه . ولكننا الآن نأخذ الموقف الذى عمق

---

١) د. أحمد شمس الدين الحجاجى : مولد البطل فى السيرة الشعبية ط دار الهلال ١٩٩١ ، ص ٩٦ .
٢) الفارس ، ص ٥٧ .

شعوره بالاغتراب ، وذلك حينما أنكر أبوه شداد نسبته إليه ، وأمره بأن يلزم مرتبته لا يتخطاها ، فهو عَبْد ، وعمله هو الحلب والصر والخدمة ، وأمره أن يكف عن قول الشعر والتشبيب بعبلة بل يضربه بالعصا ، وهنا يشعر البطل بالاغتراب أيّما شعور . فأحلامه تُقتل أمامه ولا يبقى أمل في تحقيق أىّ منها .

عنترة :

انطقها يا سيدى

قل أنّى أحقرُ عَبْد عندك

مسلوب الهمة .. مقهور النفس

قلْ ما يحلو لك

وأعاهدُكم يا سادةَ عبس ..

ألّا أبرح مرتبتى بعد اليوم

ما دام أبى شداد

ينكر نسبى له (١)

إلا أن " شداد " عندما يستنجد به ليحمى قبيلته من قبيلة طيئ التى تُغير عليها نرى عنترة يرفض أن يهبّ لنجدة قبيلته ما دام عبداً مجهول النسب ، ينكره قومُه ، ويُصِرٌّ على ذلك حتى اعترف والده بنسبه إليه ، ومنحه الحرية .. وتتواصل سلسلة نضال عنترة لتحقيق رغباته بعد أن حقق ذاته (حريته ونسبه) حتى ارتفع إلى مستوى الرمز . رمز الفارس المخلّص .. الفارس بالمعنى العميق لهذه الكلمة .

– أما " شهريار " فى مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم فهو " ليس ككل شهريار .. إنه ليس مظلوماً كما ورد لدى ألف ليلة وليلة ، وليس مجنوناً كما ورد لدى بعض المبدعين ، ولكنه هنا شخص يتميز بالعجز". (٢)

وهذا العجز هو الذى دفعه للقهر والاستبداد . فهى "شهرزاد" تكشف سره وتعريه أمام الجمهور

شهرزاد : ....

أرأيتم سلطاناً لا يملك من دنياه غير السلطان

هذا السلطان .. يشفيه من علته القتل

---

(١) السابق ، ص ٩٧ .

(٢) شهريار ، ص ٤٧ [والكلام للدكتور مصرى حنورة فى تقديمه للمسرحية] .

هذا السلطان .. يشفيه من ضعفه
أن يصدر أحكاماً من كرسى السلطة
أن يصبح تمثالاً منتفخاً محشواً بالقش ..
أفهمتم يا سادة !
أرأيتم . . .
لو أخفق رجل أن يأتى امرأته
لكن الأمر خطير مختلف
لو كان هو السلطان . . (١)

هذا العجز هو الذى دفعه لأن يشنق العبد " مسعود " ويقتل امرأته ، يأمر أن يستقبل كل مساء فتاة عذراء من فتيات المملكة – ليتأكد من بكارتها – ويقوم بقتلها فى الصباح .. بل يتمنى أن يقتل كل فتيان الأرض .

شهرزاد : ...
يتمنى السلطان
لو يقتل كل رجال الأرض الفتيان
حتى ينتقم لنفسه
ورجولته المفقودة (٢)

وأطلق شهريار يدَه فى الجمهور يقتل إذا شاء ، فعندما فقد خاتمَه الذهبى قتل قائدَ الحرس وعشرةَ حرّاس آخرين ، وجمع كلَّ الذهب الموجود عند رعيته ، وصَهَرَ هذا الذهب ليصبح خاتماً كبيراً يملكُه السلطان الذى ملك الشعب أيضاً " وهذا يعنى فى جانب رئيسى افتقاد هذه (الوسائل) الدستورية التى تحول بين الحاكم وبين الطغيان على حقوق الشعب ، فالمؤسسات الشرعية تحول دائماً بين الظلم ومقترفه " (٣) . ولم يكتف السلطان بهذا القهر وهذا الانتقام بل أمر أن يستقبل كل مساء عبداً ، ويمنحه سيدةَ القصر وشراباً وفراشاً ، وفى الصباح يمنحه الحرية .

قادته كل هذه الأفعال القهرية إلى السقوط قتيلاً على يد مسرور ، بعد أن أغضب كلَّ الناس وقهرهم ، فيهوى عليه بالسيف ليرديه قتيلاً .. وشخصية شهريار شخصية أتقن المؤلف رسمَها وتطورها ، وجاء الرمز فيها خصباً وثرياً .

---

١) شهريار ، ص ٧٤ ، ٧٥ .
٢) السابق ، ص ١١٢ .
٣) المسرح المصرى فى الثمانينات ، ص ٣١٩ .

أما البطل في مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدى ، فقد وضحت شخصيته وقضيته وسقطته ومصيره حينما تناولنا الصراع في هذه المسرحية (ص ٢٧ إلى ٣١) من فصل الصراع ، ولكن هناك أمراً تجدر الإشارة إليه فيما يتعلق بفترة الانتظار التى قضاها البطل (سنة) قبل أن يهب لنجدة بيسان ثانية .

ولنعرف أولاً أن تيمور يتصف بالحمية والنجدة ، فقد قام بإنقاذ " بيسان " أول مرة من أيدى القرصان من أجل بيسان ومن أجل البلدة ، وليس طمعاً في الحُكم والكرسي ، ولكن تعتريه لحظة ضعف فيفكر في الحكم أى أنه إذا تزوج بيسان فسيكون من حقه حُكمَ البلدة بعد والدها شيخ البلدة ، وفي أثناء ذلك تُختطف بيسان مرة أخرى ، وحينئذ يعترف تيمور بخطئه وسقطته التى أدت لضياع بيسان ، والتى سيدفع عمره حتى يرجع بها ثانية :

تيمور :

ويلى .. شملتنى لعنةُ هذا المقعد

ما كنتُ أريدُ السلطان

ما كنتُ أريدُ سوى بيسان (١)

وأكّد ذلك في قوله ، تيمور :

لمْ تعرفنى يا قاضى البلدة

أنا تسحقُنى غيبةُ بيسان

لا مِنْ أجل الحكم

فأنا أدفع عمرى ثمناً لهُنيهةِ ضعف

كانَتْ من أجلِ الحُكم (٢)

ويلقى تيمور على نفسه مسئوليةَ ضياع بيسان ، فقد أَوْلته ثقتَها ، وكان الأجدر الحفاظ عليها دون الطمع في الكرسى أو الحكم ، ومضى يفيض في مسئوليته عن ضياعها ، وشعوره بالذنب نحوها ونحو أهل البلدة في ص ٢٣ ، ٢٤ .

يرقد تيمور في قصر الشيخ عاماً ينتظر أىّ علامة حتى يهبَّ لنجدة بيسان ، وهنا يرى د. أنس داود أن شخصية تيمور اعتراها انكسار يقول : " شخصية تيمور الذى تقدمه " أغنية الافتتاح – قبل رفع الستار " على أنه البطل المنقذ .

---

١) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٢١ .
٢) السابق ، ص ٣٤

وذات يوم جاءها قرصان

سطا على فتاتها " بيسان "

وهبّ فارسٌ من الفتيان

وعاد بالفتاة فى أمان (١)

وتكمن فى كلمة " هَبَّ " طبيعة الحيوية المستعدة للنجدة فى كل آن ، نجدها بعد قليل ، وبعد أن يتسلل القرصان ثانية إلى القرية ، ويختطف بيسان ، قد اعتراها تحوّل غير مقنع فى شخصيته فظل يصيح :

أنا مَنْ ضيّع بيسان

ألهتنى لمزاتُ القوم عن الغاية

أحرجنى أنّى لا أملك إلّا حبى (٢)

دون أن ينبعث إلى العمل ، ويكرر ما فعله سابقاً ، وهو مجابهة " القرصان " وإعادة بيسان ، بل ظل على مدى عام ضعيفاً خائر القوى ، يتساءل أحياناً تساؤلا ساذجاً :

لو أعرفُ أين طريقُك يا بيسان

عام وأنا أنتظرُ علامة

أنتظر وأنتظر بلا أمل حتى ضاق الصدر (٣)

بل إن " الشيخ " يلفت نظرَه إلى أن " الانتظار " قد أصبح مرضاً مزمناً عنده ، فيرد عليه رداً عجيباً

أجل أنا قعيدُ الانتظار

لكنّنى لا أملكُ البديل (٤)

والبديل البديهى هو " الانبعاث " ومنازلة القرصان ، لاستعادة " بيسان " وبخاصة وأن الحبَّ بين بيسان وتيمور قد انبثق من موقف التلاحم بين تيمور والقرصان على ما تقرر بيسان :

بيسان : أنا أحببتُك

حين سعيتَ ورائى تحتَ ظلالِ السيف

وتلاحمَ سيفُك وسلاح القرصان (٥)

---

١) السابق ، ص ٦ .
٢) السابق ، ص ٢٣ .
٣) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٢٧ .
٤) السابق ، ص ٢٨ .
٥) السابق ، ص ١٤ .

وهو ما يتنافى مع ما آل إليه تيمور من ضعف وحيرة ، وجعل أسئلته عن طريقة الخلاص نوعاً من المفاجأة المحيّرة لمتلقى المسرحية " (١) كان هذا هو تفسير د. أنس داود لفترة الانتظار .

وفيما أعتقد أن الشاعرة تعمدت ألّا يهبّ البطلُ فورَ استلاب البطلة لعدة أمور تريد أن تشير إليها – أو لعدة أهداف – أولها : أن الانتظار مرضٌ يؤدى إلى ضياع الخصب والنماء ، ولذا يجب أن يهبّ كل إنسان للدفاع عن دينه وأرضه وعرضه دون انتظار أو تسويف . ثانيها : أن فترة الانتظار كانت فترة تطهّر منها الفارس المخلّص من الأهواء وحب السلطة ، فحب الأرض والحب الطاهر البعيد عن الأهواء لا يَعْدِلُه منصبٌ أو حبُ أيّ شيءٍ آخر .

تيمور : إذن .. وما انتظارُكِ الطويل عام

بيسان : كى تطفئَ الأيامُ شهوةَ السلطان (٢)

وحينما تخبره " بيسان " أن وصوله إليها سيكلّفه عمرَه ، يقول تيمور :

تيمور : أميرتى .. حبيبتى

عمرى يهون حين تغفرين

لطالما هويتُ فى غيوم الانتظار

لعلّ فى صفاء توبتى

يكون الاغتسال

يكون الانكشاف

فإن صفا المحبوبُ يا حبيبتى

ما قيمةُ الأيّام والسنين ؟ (٣)

ثالثها : قد يكون فى فترة الانتظار هذه إسقاط على الواقع العربى ، فقد هبّ تيمور فى المرّة الأولى –دون انتظار – وأعادَ بيسان ، ولكنّه فى المرة الثانية ينتظر وينتظر حتى أصبح الانتظار مرضاً .. فالعرب قديماً كانوا يهبّون لنجدة وإغاثة العربى المعتدَى عليه – دون انتظار – وينتصرون له ، ويحرّرونه ، ولا تخفى علينا قصة المرأة التى اعتدى عليها جنود قيصر ، فاستغاثت بالمعتصم ، قائلة : " وامعتصماه " فهب لنجدتها بجيوشه الجرارة حتى عادت المرأة معززة مكرمة .

أما الآن فالحُرماتُ تُنتهك ، والأعراضُ تُغتصب دون أن يتحرك ساكن ، والكلّ ينتظر دون أن ندرى ماذا ينتظرون . فالقرصان يغتصب ويغتصب ، وكأننا لا نرى القرصان ولا نعرفه !!

---

١) د. أنس داود : فى الأدب الحديث ، دراسات ومتابعات ط هجر للطباعة والنشر ١٩٨٧ م ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ .
٢) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٤٣ .
٣) السابق ، ص ٤٤ .

كانت هذه هى رؤيتى لانتظار " تيمور " أما رحلة تخليص " بيسان " من أيدى القرصان ، وتطهيره للبلدة من الفساد الداخلى فقد تناولناه فى فصل " الصراع "فكان بطلا ثائرا حرّر بلادَه من الفساد الداخلى والخارجى ، ومات بعد أن أعاد الخصبَ للبلدة ، وتحوّل كلٌ فرد فى البلدة إلى تيمور جديد .

رجل :

صدقتْ رؤياكم يا أهلَ البلدة

ها هى ذى بيسان

عاد بها ابنُ الشعب الحرّ الثائر (١)

– أما البطلة فى مسرحية " الشجرة " فهى مقاومة للعدو الخارجى – فى صورته الجديدة – وظهر ذلك فى أكثر من موضع

المرأة : [مازالت فى حالة مقاومة لحماية فروع الشجرة]

إنّكَ لا تُدركُ ما يعنيه ثباتُ الشجرة ..

لا تدرك ما يعنيه بقاء الشجرة

...

لكنّك تجتثُ الشجرة .. لن أدعَك تجتث الشجرة (٢)

وفى نهاية المسرحية تستصرخ الجمهورَ لحماية الشجرة والحفاظ عليها ودَفْع الذئب الذى يريد اجتثاثها ، وتعمّق الانتماء لهذه الشجرة التى تدخل فى تكوينها وتكوين كل أصحابها ، ولذا فيجب الحفاظ عليها .

المرأة :

يا كُلَّ الناسِ .. هذى الشجرة لى ولكم ..

كونوا عونى فى دفع الرجل الذئب ..

...

هذى الشجرة لى .. ولكم ..

ولكل الأطفال ..

مَنْ جاءوا أو مَنْ تحجبُهم عنّا أستارُ الغيب إلى أن

يفنى العالم

---

١) بيسان والأبواب السبعة ، ص ١١٤

٢) الشجرة ، ص ٥٩ .

هذى الشجرة لى ولكم .. فأنا منكم ..

أنتم وأنا أصحاب الشجرة .. (١)

وقد اتسمت هذه البطلة (المرأة) بالوعى وقوة الإرادة .

أما البطل عند محمد مهران السيد فكان " متمرداً " فى مسرحية " حكاية من وادى الملح " وقد وضحت شخصية البطل " أخنوم " وقضيته حينما تناولنا الصـراع فى هـذه المسـرحية ص (٣٢ إلـى ٣٦) من فصل الصراع .

أما البطل فى مسرحية "الحربة والسهم" لمحمد مـهران السـيد أيضـاً ، فكـان بطـلاً فريـداً مـن نوعه فى المسرحيات التى تناولتها الدراسة ، فالبطل فى هذه المسرحية هو " الجمهور " – أو الجموع – وهذه هى المسرحية الوحيدة التى اتخذت من الجماهير بطلاً لها ، فقـد اسـتطاع الشـاعر " أن يحـرك الجموع على المسرح فليـس ثَمّة بطـل ولا نمـوذج ، بـل ثَمّة اشـتراك عـام فـى الأحـداث وتوجيهـها ، واعتماد على الجماهير ككل " . (٢)

كما استطاع أن يربط بحورس" أمال الناس ، وأحلامـهم فـى العدالـة والخـير ، ثـم اسـتطاع أن يحرك الجموع ، وأن يستخرج من الهزيمة [هزيمة أوزوريس ، وهزيمة الشعب وقهره أمام "ست"] الموقفَ الإيجابى الذى ينظم ويحشد وينـاور ، ويعبئ الشعور ويتسلل إلى الأسـواق والكـهوف ، ويوقـظ ضمائر بعض أدوات الطاغيـة مـن صغـار الضبـاط ، وقـادة الجيش ويشـرك المـرأة والرجـل والكبير والصغير " (٣) ومن هنا اتخذ "الكاتب من أسطورة أيزيس وأوزوريس رمزاً للعقل الجمعـى " (٤) فإذا كان "حورس" قد انتصر على الشر "ست" فلم يكن هذا لأن "رع" سـاعده بتسـليط أشـعته القويـة وتركيزها فى عينـى "ست" مما مكن "حورس" من طعن "ست" وانتهى الشر بقوة خارجة عن نطـاق البشـر.. ولكن لأن حورس استمد قوته " من النـاس أو الجمـاهير الموجـودة فـى ذلـك الوقـت ومـن هنـا انتصر على الشر " (٥) .

فقد كان كل فرد فى الجموع يقوم بدور حيوى وفعّال من أجل تحقيق النصر بالثورة على القوة المعتدية والإطاحة بها ، وبتكاتف هذه الأدوار ، واتحـاد الجمـهور فـى مواجهـة القـهر يتحقـق انتصـار الشعب . وفى ثنايا المسـرحية يشـير الكـاتب – فـى أكـثر مـن موضـع – إلـى قـوة الجمـوع (الشـعب) باعتبارها القوة الحقيقية التى يجب أن تحسم القضايا العامة .

---

١) الشجرة ، ص ٦٠ .
٢) د. أنس داود : دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى طـ دار الجيل للطباعة / القاهرة ١٩٧٥ ، ص ٦٨
٣) السابق ، ص ٥٥
٤) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٣١٠ .
٥) د. مصرى حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشـعر المسـرحى ، طـ الهيئـة العامـة للكتـاب ١٩٨٦ ، ص ٢٢٢

فنرى طوائف الشعب مؤيدة للثوار حتى لا يكاد يخلو بيت من مؤيد أو مُناصر لهم ضد القوة المعتدية "ست" وأعوانه يقول " حتب " أحد القادة المخططين للثورة مطمئنا الكاهن و "ما هى "

حوتب : ما مِنْ بيتٍ فى مصر

إلّا ولنا فيه صديق

لكنّا مازلنا نخطو أولى الخطوات على الدرب (١)

ويتضح مدى فهم حوتب لطبيعة عمل الثوار وإيمانه بقوة الشعب وقدرته على التصدى للقهر والعدوان ، إن أحسن القادة توجيهه وخدمته ، وآمن بشعار الثورة .

حوتب : أولى الخطوات على الدرب

والدربُ طويل ..

أن يضع الثوارُ شعارَ الثورةِ فى أيدى الشعب

يمسكه العاملُ كالأزميل

والفلاحُ ، كما تطبق كفّاه على الفأس

أوزوريس الخير ، وإيزيس الإخلاص

وكما قلت

الشعبُ لديه القدرةُ ، أن يصنعَ ما فوق تصوّرنا من إعجاز

مادُمنا لا نتشدق ، أو نتكلّم بالألغاز

.. وهو يُجيد الإصغاء

إن وجّهناه

وخدمْناه

ورآنا نتبنى فى صدق .. ما يتمناه (٢)

ويقوم بعض الثوار – مثل " ما هى " – بتقصى الأخبار والتسمع ، ونقل خطة الثوار إلى ثوار آخرين فى أماكن أخرى ليتم التخطيط الجيد للثورة ، كما تحمّل كلُّ الثوار المخاطرَ والمشاق فى سبيل التخطيط الجيد لإنجاح الثورة حتى كثُر أعوانُ الثوار ، وانتشروا حتى بين صفوف الحاكم " ست " فنرى الضابط – الذى أغلظ القول لديدى فى الزنزانة – يُسِرُّ إلى ديدى ببعض الأخبار والمهام من القادة الثوار ، ويُخرجه من السجن ، ليقوم بخطة كُلّف بها .

---

١) الحربة والسهم ، ص ٢٣ .
٢) الحربة والسهم ، ص ٢٤ .

ويظهر نشاط قادة قطاعات الثوار فى تعبئـة الشـعب – الشـعور العـام – ضـد الحـاكم الطاغيـة وحاشيته وسياسته الفاسدة حتى أصبحت الجماهير على أهبَة الاستعداد للثورة ، ويظهر ذلك مـن خـلال الحوار التالى بين قادة قطاعات الثوار .

١ : ماذا عند الأخوة من أنباء ؟
هل نفّذنا التكليفات ؟
٢ : جاب دُعاتى كلَّ الأنحاء
حدّثنا كلَّ الناسِ .. بلا استثناء
الراعى ، النافخ فى الناى ،
والمحنى الظهر على الشادوف
ونفخنا النارَ ، فشبت ألسنة حمراء
وتركتُ المرجلَ يغلى ، ويفور
لأعودَ إليه ، إذا حان الوقتُ .. ليكتسح الأعداء
٣ : أمّا عن منطقتى
فالكلُّ على استعداد
وشحذنا أسلحةَ النصر ، نظمت الثوار
واخترنا القواد
إنْ صدرَ الأمرُ إليهم
ساروا صفاً ، رايتُه الاستشهاد
ديدى : الفلاحون
لا ينتظرون سلاحاً بل كلمة
لترى آلهة الأجداد ..
كيف يرد الإنسانُ ، التنينَ ، وغيلانَ الظلمة
ويفجّر فى ساحةِ الموتِ .. صباحَه (١)

ولكن الثوار ليسوا كلهم مخلصين يتسمون بالسمو والرفعة وقوة الإرادة ، فهناك السقطات التى قد يسقط فيها بعضُ الثوار ضعاف النفس ، ضعاف الإرادة .. فـها هـو " حوتـب " يفسـر لنـا السـقطة ، ويبين لنا متى يسقط الثائر .. فالشاعر هنا يعطينا صورة واقعية للثوار المناضلين .

---

١) الحربة والسهم ، ص ٩٦ ، ٩٧

حوتب :

السقطة كالجرثومة ، تكمن فى الدم

مرض يتحيّن فرصتَه ، كى يظهرَ فى الفم

ما هى : كيف ؟!

حوتب :

قد يظهر إن ضلّ المبدأ

وتخبّط فى آبار الخوف

أوغام الأفقُ أمام السارى ، وأحسّ العلقمَ فى الفم

إن دارتْ أفكارُ القابع خلفَ الأسوار

الليلة بعد الليلة . . حولَ الأخطار

وتراءى فوقَ الحائط ، حبلٌ يتأرجح ، أو ظلّ للسيف

(صمت)

وهناك ..

.. مَنْ يسلّمُنا بالمجان

ويقايضنا نحن الثوار .. بشاة عجفاء

وهناك شبابٌ لا تصدر منه الآه

حتى لو صَبّوا القارَ بفيه

أو شدّوه إلى حجر فى الرمضاء

لتقدّدَه الشمسُ وتشويه (١)

ويخطط قادة الثوار لتفجير الثورة .. وتنفجر الثورة التى اشترك فيها كل طوائف الشعب ، وقد شف المؤلف – فى مسرحية الحربة والسهم – عن " مناضل ثورى أصيل يعرف الكثير عن مخاطر الصراع بين الخير والشر وعما يعترض المناضلين من عقبات .. وما يعتريهم من وهن ، وما يتصل بنفوسهم – أحيانا- من غرور ومطامع ، ويتهددهم – بعد النصر – من إغراء " السلطة " .. وشفّ عن مشاعر مؤمن إيماناً لا يخالجُه ريبٌ بانتصار الجماهير الفقيرة ، وضرورة انبثاق الثورة عنها " (٢)

أما البطل فى مسرحية " حمزة العرب " فهو بطل مقاوم ، ولكنه من نوع فريد كما سنرى فى نهاية المسرحية . فى البداية يصور المؤلف القهر الذى كانت ترزح تحته مكة وقت خضوعها للفرس كقوة استعمارية،فالخراب يبدو على معالم المكان ، ورجل عربى مصلوب يقوم أربعةُ جنود بتعذيبه ،

١) السابق ، ص ١١٨ ، ١١٩ .
٢) دراسات نقدية فى الأدب الحديث ، ص ٦٥

ذنبَ هذا الرجل أنّه تاجرُ خسرَ تجارتَه فى الشام ، ومع ذلك تطالبه الجنود بدفع ضريبة كسرى ، ولا يملك التاجر أن يدفع هذه الضريبة فكان جزاؤه التعذيبَ .

يستنجد هذا الرجل بأهل مكة وبالمارة فلا يجرؤ أحد أن ينقذه كما تعلن الجنود أن أحداً لا يستطيع أن ينقذه من أيديهم ، ولكن عندما يستنجد هذا الرجل بحمزة العرب فارس مكة يهب لنجدته ، إذ يتجه إلى الفارس الأول ويلقيه على الأرض ، ويقاومه الفرسان فيقتل الفارس الثانى ، ويذهل الجنود من قوة حمزة الفائقة ، ويهرب الجندى الثالث ومن هنا يبدأ صراع البطل مع القوة الباغية – أو القوة الاستعمارية – وتبدأ قضيته .

ويرى حمزة أن فى هذا الفعل رفعاً لهامة العرب فى حين يراه أهل مكة – ومنهم الأمير إبراهيم والد حمزة – فتحاً لباب الهلاك لمكة .

حمزة :

بل أننى أطفأتُ نارَ فارس

رفعتُ عن هوان ذلك التراب

جبينَ دولة العرب (١)

ويأسر حمزة جنود كسرى الذين لم يتمكنوا من الفرار ، ويطلب منه والده أن يطلق هؤلاء الجنود ، وأن يدفع الدية للمقتول ، حقناً للدماء حتى لا يستثير غضب كسرى ، ولكن حمزة يشرك الجموع فى هذا الأمر ، فيرفض الجميع إطلاق الجنود ، بل ينادون بموتهم ، ويعلن حمزة العصيان .

وتخرج كوكبة من فرسان كسرى ، ويتحدثون-بلسان قائد كسرى – مع الأمير إبراهيم بأنَفة وكبرياء ويبلغوه بمطالب القائد التى تأمر بإطلاق الجنود وتسليم حمزة لكسرى ، ودفع ضرائب السلطان ، "فى موعد أقصاه غروب شمس الغد " ، ويأمر بأن تتبع مكةُ الفرسَ دينياً – أى تعبد النار – وبأن تُبنى فى مكة معابدُ النيران ، حتى تكون خاضعة للفرس سياسياً ودينياً . ولكن حمزة يعلن رفضَه لهذه المطالب – أو الأوامر – ويستاء منها كما يعلن الجميع رفضهم واستياءهم ، وينادى الجميع بموت الجنود الأسرى ، ويعلن حمزة عصيانه لكسرى ومقاومته للفرس حتى يرفع هامة العرب ، ويعلن الجميع الوقوف بجانبه وتأييدَهم له ، ويستحثّهم حمزةُ على الاستعداد للمقاومة وصَدّ قوى البَغْى والعدوان .. فهذا بداية القضاء على ليل الظلم ، ليشرق نهار الحرية والعدل .

حمزة :

الليلُ ينتهى ويطلعُ النهار

الليلُ ينتهى ويطلع النهار

---

١) حمزة العرب ، ص ١٢ ، ١٣ .

إليّ يا رجال

فلتحملواالسهام

ففي غد ستبدأ الحوادث الجسام (١)

بعد ذلك يقوم جيش كسرى بحصار مكة ثلاثة أشهر ، يذوق الناس خلالها ويلات الفقر ، ولكن حمزة يضع خطة لزميليه " عمر العيار " و " سعد " للاستيلاء على قافلة – مائة بعير – كانت محملة بالزاد لعسكر كسرى فى مكة ، وتنجح هذه الحيلة ، ويعود "عمر " و " سعد " بقافلة الزاد لأهل مكة لينقذوا مكة من المجاعة السوداء التى حاقتْ بهم . وفى هذه الأثناء كان حمزة قد قتل عشرة من قواد كسرى ، ليفتّ فى قوتهم .. ويرحل جنود كسرى وهم يصرخون لما اعتراهم من مصائب ويقوم حمزة بمطاردتهم وهم على هذه الحالة من الضعف حيث لا زاد ولا قواد .

حمزة :

سنطاردهم

حتى لو دخلوا بطنَ الأرض

يا فرسانَ العربِ الشجعان

فلتخرجْ كلُّ صقورِ العربِ وراءَ الغربان

فلْتخرجْ كلُّ صقورِ العربِ وراءَ الغربان (٢)

ويصل الجيش العربى بقيادة حمزة إلى حدود فارس ، وهناك نرى حمزة ينقذ " مهردكار " ابنة كسرى من الأسد المفترس ، ويقتل هذا الأسد (ومن هنا نرى أن قوة حمزة وشجاعته قد ظهرت فى أكثر من موقف) وعندما تسأله " مهردكار " عن اسمه فيخبرها باسمه وهنا بداية ميلاد الحب بينهما .

أما إذا انتقلنا إلى البلاط الفارسى فنجد كسرى يتشاور مع وزيره " بختك " فى شأن هذا العصيان العربى ، ويتضح من حوارهما مدى استهانتهما بالعرب واحتقارهم لهم ، ويخبر " بختك " كسرى بمطالب العرب ، فيقول عن حمزة قائد العرب ، وصاحب المطالب .

بختك :

يرجو هذا الطفل

أن تعفى قومُه

مِنْ أموالِ الجزية

---

١) حمزة العرب ، ص ٢٠ .

٢) السابق ، ص ٤٦ .

أن تصبحَ لهم الحرية
فى تولية الملك عليهم
لا سلطانَ عليهم
من دولتنا
ولهم مثلَ الفرس سواء بسواء
حقّ فى تشكيلِ الدولة
واستقلالِ الدّين
وتملّك كل الثروة
ليس لنا شأن بتجارتهم (١)

ويغضب كسرى لذلك أشد الغضب ، ويطلب مِنْ بختك أن يذيقَ العربَ أقسى ألوان العذاب ، وأن يأتى بحمزة مقيداً ليذوقَ العذابَ والهوان ولكنّ العربَ بقيادة حمزة ينتصرون على الفرس ويحاصرون المدائن .

ونترك هذا الصراع لنقف أمام صراع آخر ، وهو صراع نفسى ينتاب البطل ، فقد وقع فى حيرة بين الاستسلام لعواطفه الجامحة تجاه " مهردكار " وبين الإصرار على تحقيق هدفِه الذى أتى من أجله وينتهى به هذا الصراع إلى تغليب الواجب على الحب والعاطفة ، يقول :

حمزة : ...
فالوقتُ ليس للهوى
الوقتُ للحراب والسهام
فلتنتظرْ لواعجُ الغرام
حتى تعودَ للعرب
كرامةُ أضاعَها الطّغاةُ والأتباعُ والخدم (٢)

ولكن عمر العيار يقنع حمزة بعدم رد رسائل " مهردكار " التى أرسلتها إليه ، فقد أحبته وأحبت العرب ، وهى جديرة بالحب فالعِلمُ تاجُها ، والجمالُ عرشُها ، ويقرأ حمزة رسالة مهردكار التى تصارحه فيها بحبها له ورغبتها فى الزواج منه . وهنا يرسل حمزة لكسرى رسولا (عمر العيار) يخبره برغبته فى الزواج من ابنته "مهردكار" ، وعَقْد صلح بين العرب والفرس ، بشرط إجابة مطالب العرب ، ويُبلّغ رسولُ حمزة هذه المطالبَ فى عِزّة وإباء ، ويُبيّن لكسرى أنّ لجوءَ العربِ إلى

---

١) حمزة العرب ، ص ٥٩ .
٢) السابق ، ص ٧٠ .

عقد صلح مع الفرس ليس عن ضعف ولكن عن قوة ، فالعرب يحاصرون المدائـن وبمقدورهم تحقيق مطالبهم بالقوة ، وفى هذا الوقت كان كسـرى ووزيره "بختك" يدبّرون المكائد لحمزة . يقول عمر العيار لكسرى :

عمر: سيدى ... مدينتك

تنام تحت كفّ هذه المشيئة النبيلة

لفارسٍ لم يُنجبْ الزمانُ مثلَه

فإن أرادَ أن ينالَها فلن تصدَّه الأسوارُ والسهام

لكنّه قد آثر الوفاق .

لأنه يريد أن يصاهرَك

بشرط أن يجابَ مطلبُه

وأن تقوم دولةُ العرب (١)

ويطلب كسرى مهلـةً ليلتيـن للتفكير ، وبعدها يتظـاهرون بأنـهم سيقبلون مطـالب العـرب ، وينفذونها ، ولكنهم يطلبون من حمزة أن يذهب إلى الجنوب لإخضاع العُصاة الذين تمرّدوا على الفرس ويطلبون منه أن يرتدى هدية السلطان وهى حُلة من الحرير المسموم إذا لبسَها سقط لحمُه ، وفى نفس الوقت يرسلون الأميرةَ إلى مدينة بعيدة ، وهناك يعقدون قرانَها على خطيبها " بختيار " .

ولكن مهردكار تخبر حمزةَ بهذه المكيدة فى رسالة بعثتها لـه ليأخذ الحيطـةَ والحـذرَ ، فيقوم حمزة بحرق هذه الحُلّة عندما يأتى إليه بها رسولُ كسرى ويخرج لإنقاذ مهردكار وتخليصها من القافلة المسافرة بها .. ويعود بها .. ويتزوجها ، لتصبح زوجته ومحبوبته .

ويعلم كسرى بهذا ويصبح فى حيرة من أمره ، ويتشاور مع وزيريه فى هذا الشأن ويتوصل إلى تدبير مكيدة ومؤامرة جديدة لخداع حمزة وهى عقد معاهدة صلح بين الفرس والعـرب ، يلبّى فيها الفرسُ مطالبُ العربِ ويصبح حمزةُ ملكاً عليهم بشرط تسليم مهردكار .

ويفكر حمزة فى هذا الأمر ، وبعد صراع نفسى يقرر قبول المعاهدة .. قبول المهادنـة والاستسلام .. فقد سأمَ القتالَ

حمزة (بقلق بالغ) : يا قسوةَ القرار

وها أنا أحار

وتوشك الأمواجُ أن تأكلَنى

---

١) السابق ، ص ٨٠ .

من قبل أن تلوحَ لي ضِفافُ الاختيار
الملكُ والأمان
أم نارُ ذلك الوفاء
والذودُ عن حِياض ذلك الهوى
والموت دون مهردكار
.....
لابد أن تعودَ مهردكار
وأنّني قبلتُ مُلكَ دولةِ العرب (١)

ولم يرضَ عمرُ العيار ولا الجنودُ العربُ عن ذلك القرار وحاولَ عمرُ إثناءه عن هذا القـرار ، وتنبيهَه إلى ما يُضمره الفرسُ ، ولكن دون جدوى .

عمر :
لقد بعثوا بالشروط
لإحساسهم بالهزيمة
وبطشُك فيهم شديد
فهم يلجأون لهذه الخديعة
ولن يلبثوا أن يعودوا

حمزة : (بحسم) لقد قلت أنّي حسمتُ القرار

عمر :
ستندم بعد فوات الأوان

حمزة :
سأنهي القتال فإنّي سئمتُ القتال

عمر :
أتترك هذا السأم
يقود مصيرَ الأمم
أيُسقط سيفَك هذى العروش
ويكسرَد منك هذا السأم (٢)

---
١) حمزة العرب ، ص ١١٠ ، ١١١ .
٢) حمزة العرب ، ص ١١٥ .

ويأمر حمزة عمر العيار أن يذهب بالأميرة مهردكار إلى أهلها ، ولكن عمر يحاول ألا ينفذ أوامرَه حتى يعود إلى صوابه،فاتجه بالأميرة إلى حَلَب ولم يتجه بها إلى فارس .. وتتألم الأميرة وتحزن لقرار حمزة الذى يقابل الوفاء بالغدر ، فالأميرة التى أحبته وأحبت العرب وأخلصت لهم ، يبعث بها إلى أهلها-الذين سببت لهم العار - ليقتلوها أو يلقوها للنيران .

فإذا رجعنا إلى حمزة فنراه يشعر بالندم لهذا القرار ، ويتعمّق داخلَه الإحساسُ بالندم بحوار أحد رجاله معه (حيث نقل له استياء الجنود من قراره) وبعده يُقرر الرجوعَ عن قرارِه ، ويخرج ليعود بالأميرة ثانية .

حمزة :

أخى قد وعيتُ الذى قد فعلت

فبالأمس كان السأم

وجاء مع اليوم لذعُ الندم

سأخرجُ للقافلة

ولا لن أعودَ بغير الأميرة (١)

لكن عندما يصل حمزة إلى الأميرة تكون قد سلّمَها الحزنُ واليأسُ إلى الانتحار ، ويلتقى بها قبل أن تلفظ أنفاسها الأخيرة ويبدى ندمَه على قراره الذى اتخذه من قبل (قرار تسليم الأميرة لأهلها) فتغفر له سقطته ، وتموت،"وموتُها لم يكن عقاباً لها وإنما عقاباً للبطل على خطئه وتسليمه لمهردكار"(٢)

وينهار حمزة ويحمّل نفسَه ذنبَ موتِها

حمزة : لا ماء سائغ ولا الطعام

لا ظل ناعم ولا المنام

مِنْ بعد ما مضَتْ

أنا الذى قتلتُها (٣)

إلّا أن المؤلف يعود بالبطل العربى حمزة إلى ميدان القتال مرة أخرى فنراه يحمل على جنود كسرى الذين أتوا ليأخذوا مهردكار بالقوة ، ويقتل هؤلاء الجنودَ جميعاً عدا واحد منهم ، ويعلن استمرارَه فى المقاومة – لتحقيق الحرية والعدل – حتى آخر الزمان .

---

١) السابق ، ص ١٣١ .
٢) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ص ٢٤١ .
٣) حمزة العرب ، ص ١٤٦ .

حمزة : قتلتُهم
وفرَّ واحدٌ منهم
كي يخبرَ السلطان
بأنّني محاربٌ له
لآخر الزمان
لا صُلحَ لا سلام
وسوف لا يطيب للعرب
أن يرقدوا في خيمةِ الهوان
وإن أتى السلام
فليأتِ بعد النصر
ولتزرعْ السيوفُ واحةَ الأمان (١)

وهذا هو البطل الوحيد الذى ينهض بعد كبوته ، ولم تكن سقطته هى نهايتـه – أو سـبب هلاكـه نهائياً – كأبطال التراجيديا ، فقد قبل حمزة التهادن مع كسرى " فنال مصير الاستسلام فَهُزم - أو سقط – ولولا أن الكاتب (فى النص) يعود بالبطل العربى مرة أخرى إلى ميدان القتال ليستأنف الحربَ من جديد (ولم يكن هذا ضرورياً) لأصبح حمزة بطلاً تراجيدياً يسـقط مـن الداخـل مثـل أبطـال التراجيديـا المعروفين .. " (٢) .

ويعتبر الدكتور مصطفى عبد الغنى عـودة البطـل للقتـال مـرة أخـرى مـن المـآخذ الفنيـة علـى المسرحية ، فيقول : " ... فمن الغريب على سبيل المثال أن يعود (حمزة) المهزوم ، لنقصٍ فى تكوين الوَعْى فى كيانه ، يعود للحرب من جديد " . (٣)

كما يقرّ المؤلفُ نفسه بذلك ، فلم يجعل شخصية حمزة شخصية درامية تُخطـئ وتُصيـب وعـن طريق خطئها يكون السقوط ولكنه جعلها شخصية مزجَـتْ بيـن الملحميـة والدراميـة ، ولـذا لـم تنتسـب الشخصية لطبيعة دراميةواضحة .

يقول محمد إبراهيم أبو سنة " والخيال لعب دورَه الأساسى فـى خَلْق الشـخصية الأولـى وهـى حمزة،فحمزة فى السيرة – حمزة البهلوان سيرة شعبية – شخصية ملحمية ، وفى هذه المسرحية مزجت بين الشخصية الملحمية والشخصية الدراميّة ، بمعنى أنه كان ينبغى أن يكـون شـخصـاً إنسـانياً يخطـئ ويصيب وعن طريق خطئه وإرادته يكون السقوط ، فـهناك مـزج بيـن الشـخصية الملحميـة والدراميـة واعتقد أن هذا كان من بعضَ الأخطاء فى المسرحية ، بمعنـى عدم نقـاء الشـخصية وانتسـابها لطبيعـة درامية واضحة " (٤) وهذا ما يمنح البطلَ التفرُّدَ بين الأبطال محل الدراسة .

١) حمزة العرب ، ص ١٥٢ .
٢) المسرح المصرى فى الثمانينيات ، ص ٣١٥ .
٣) السابق ، ص ٣١٦ .
٤) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر المسرحى ، ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ .



الفصل الثالث

الحبكة والتخطيط

" إن الحبكة الفنية هى ترتيب الوقائع التى يتكون منها العمل المسرحى ، وإقامة نوع من العلاقات يربط بعضَها ببعض ، بحيث ينتهى تسلسُلها إلى النتيجة التى يهدف الكاتب إلى إظهارها بمسرحية . فالحبكة فى حقيقتها هى العمل المسرحى نفسه مرتبةً أجزاؤه ترتيباً معيناً " (١) .

" والفرق بين القصة ذات الحبكة والقصة الخالية الحبكة ، فرق بسيط جداً . فترابط الحوادث فى القصة الخالية من الحبكة ، يأتى نتيجة لورودها طبقاً لتتابعها الزمنى ، ونَسَق مثل هذه القصة هى كالتالى : حدث هذا ، ثم حدث شئ آخر ، ثم حدث شئ ثالث ، وهكذا . أمّا أحداث القصة ذات الحبكة فتجرى طبقاً لتسلسل منطقى ، وليس فقط طبقاً لتسلسل زمنى ، ونسق مثل هذه القصة ذات الحبكة هو كالتالى : لقد جرى هذا الحادث ، ولذا جرى هذا الحادث " (٢) ومن خلال الدراسة تبين أن جميع المسرحيات جاءت محبوكةً ، تسير فيها الأحداث سيراً منطقياً ، باستثناء بعض المواقف فى مسرحيات أنس ادود فقد سارت فيها الأحداث سيرا زمنياً ، كما فى القسم الأول من مسرحية "بنت السلطان" وكما هو الحال فى مسرحية "محاكمة المتنبى " ومسرحية " الملكة والمجنون " وبعض المشاهد فى "مسرحية البحر" وبعض المشاهد فى مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " ويلاحظ فى المسرحية الأخيرة أن الصُّدفة لعبتْ دوراً فى تنامِى الحدث – وأحداث المسرحية يجب أن تكون إرادية ، وليست وليدة الصدفة – يقول د. أحمد السعدنى : " ... الإسراع بالحدث حتى يصل إلى نهايته كان نتيجة تدخل بهلول – بالعبث فى الناقوس ليخرج وضاح – والبناء الدرامى يتطلب من المؤلف أن تكون كل جزئية فى مكانها الصحيح من البناء كاللبنة ، بحيث لا تكون لبنة ناتئة فى البناء . بيد أن لجوء بهلول إلى دقّ الناقوس فيخرج وضاح ويراه بهلول ثم زهراء وهى تشير إلى الصندوق ، وتعرُّف بهلول على وضّاح، وأنهما كانا زميلى صبا ، يتنافسان فى الشعر وفى غيره ، هذه الجزئيات وإن كانت قد دفعت الحدث إلى التنامى حتى يصل إلى نهايته ، إلا أنها تبدو غير مقنعة دراميا ويبدو فيها جانب الصنعة"(٣) أو الصدفة .

أما عن الحدث المسرحى من حيث كونه بسيطاً أو مركباً ، فيقول د. سعد أبو الرضا : " ... أمّا تنوع الحدث ذاته ما بين بسيط ومركّب فإذا كان أرسطوا قد فرّق بينهما متخذاً من التحوّل أو الانقلاب والتعرّف أو الاستكشاف أساساً منهما معاً أو أحدهما للحدث المركب ، فإن التطوّر قد انتهى اليوم إلى أن مفهوم التركيب يعنى كون الحدث الرئيسى مدعوماً بمواقف جانبية أخرى مماثلة ، سواء اتخذ ذلك عدة قصص ، أو عدة مستويات للقضية المتناولة ، فبرزت وحدة الحدث ذات تنوّع أو تعدّد ، مما يكشف فى نفس الوقت عن نوعية الحبكة من حيث المستوى والنوع . وإذا كان هناك ما يعرف

---

١) د. محمد عبد العزيز الموافى : المسرح الشعرى بعد شوقى طـ مطابع الدار البيضاء / القاهرة ١٩٩٠ م ، ص ٢٨ .
٢) د. عثمان عبد المعطى : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحى ، طـ الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦ ، ص ٤٧ .
٣) د. أحمد السعدنى: المسرح الشعرى المعاصر ، طـ مطبعة الوفاء / القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٦٢ .

بالحبكة المفردة أو المزدوجة فإن هناك ما يعرف باتساع الحبكة البنائية ، وهى غالبا ما ترتبط بالحدث ذى المستويات المتعددة ، أو الذى يتكون مِنْ عدة قصص قد تتقاطع أحياناً وقد تختص كل قصة بشخصية من شخوص المسرحية ، لكن هذه المستويات أو القصص تصبّ كلّها فى نهاية واحدة سواء توازت هذه القصص أو تقاطعت " (١)

كما هو الحال فى مسرحية " الملك لير " " فقصة الملك مع بناته الثلاثة تقابلها قصة جلوستر مع ولديه إدجار وإدموند ، والعلاقة بينهما لا تعرف العفوية فى أية مرحلة من مراحل المسرحية ... فما يحدث على مستوى الخط الرئيسى يؤكد ما يحدث على المستوى الفرعى وكل خطوة هنا تؤكد خطوة هناك . ثم أن قصة الابنتين العاقتين ريجان وجونريل تقابلهما قصة الابن العاق إدموند وخيط كورديليا الابنة الوفية يقابلها خيط إدجار الابن الوفى . بل إنّ المهرّج نفسه يلعب هو الآخر دوراً مدروساً فى المسرحية ، فكلماته ونكاته التى تبدو لا مسئولة أحياناً كلمات تحمل معنى التحذير الذى يسوقه رجل الحاشية المخلص الوفى " كنت " واحد فى غلاف كوميدى الآخر فى غلاف جدى"(٢)

ما عدا مسرحية " الملك لير " لمهدى بندق ، فكل المسرحيات بسيطة بالمفهوم الحديث لا المفهوم الأرسطى .

" مزدوجة الحبكة "

وهناك مسرحيتان تألّفت حبكتُهما من مسرحية داخل مسرحية ، وهما : مسرحية " ليلة زفاف اليكترا " لمهدى بندق ، فقد اختار الشاعر " الصعب فى المسرح من حيث الشكل وهو (عنصر المسرح داخل المسرح) حيث جعل الأحداث معاداً تجسيدها بوساطة شخصيتين اثنتين فقط هما (اليكترا) و (الفلاح) وجعلهما يقومان عن طريق لعبة المسرح داخل المسرح بتشخيص جميع الشخصيات فاليكترا تشخص (بيرى) رجل البوليس السياسى وتشخص (إيجست) الحاكم الفرد المطلق الذى قتل أجاممنون عشية عودته منتصراً كما جعلها تشخص القيصر ثم تشخص الشخص .. وهو رجل المخابرات القائم على تعذيب المعتقلين السياسيين والذى يكشف نفسه بعد قليل لواعد الذى هو (الفلاح ، العامل ، المثقف) فى آن واحد على أنها تتنكر فتكون (عمران) الذى يضلّل (واعد) فيحرضه على النظام ، ثم يمسك به بعد ذلك متلبساً ليثبت لنا الكاتب عن طريق ذلك فسادَ السلطة ، وليدعونا ننبذها " (٣) .

والمسرحية الثانية هى مسرحية "الفارس" لأحمد سويلم ، فقد عَمّ الفقرُ والقحط ، وثار الناس فاجتمع الخليفة مع حاشيته للخروج من هذه الأزمة – أو وضع حل لها – وبعد طرح الآراء والتشاور استقر الرأى على أن يقوم شيخ الحكائين (يوسف إسماعيل) برواية حكايات تشغل الشعبَ عن مشكلة

١) د. سعد أبو الرضا : الكلمة والبناء الدرامى طـ دار الفكر العربى ١٩٨١ ، ص ١١ ، ١٢ .
٢) د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامى ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨ ، ص ٩٢ .
٣) د. أبو الحسن سلام : مقدمة فى نظرية المسرح الشعرى ، طـ مؤسسة حورس الدولية / إسكندرية ١٩٩٩ ، ص١٠٧

الفقر والقحط . على أن يقف الشيخُ كل ليلة عند نقطة مثيرة يتشوق الناس لمعرفتها أو معرفة ما يترتب عليها في الليلة القادمة ، مع إعطاء الناس نصيباً من مخزون الدولة يكفى طعامهم ، وذلك لإعطاء السلطة فرصة للتفكير في هذا الأمر .

وقد اختار شيخ الحكائين حكاية " عنترة بن شداد " وقامت أشخاص المسرحية بتمثيل حكاية عنترة الذى ظل يناضل حتى حقق ذاته ونال حريته .

وتنتهى المسرحية (حكاية عنترة) وقد عرف الناس (الذين قاموا بتمثيل حكاية عنترة ، والجمهور) المغزى من هذه الحكاية ، وخرج كلٌّ منهم بمعانى لم يكن يعرفها من قبل ، وعرفوا – من خلال حكاية عنترة – سبب الفقر والقحط الذى يعانون منه وكيف يتغلبون على هذا الفقر والقحط .

صوت ٢ : والله يا سيدنا ..
لقد أدّينا الأدوارَ هنا بمهارة
لكنّى أتمنّى مثلك أن يرجعَ عنترةُ بنوق النعمان
وتبطل أحقاد السادة ..
صوت ١ : الآن فقط يتيقظ عقلى يا سيدنا
أتمنى أيضاً أن يرجع عنترة وبين يديه النوق
وينهى هذا القحطَ بأعماق الناس
الشيخ : ماذا تعنى يا ولدى
صوت ١ : المعنى فى بطنى يا سيّدنا .. يقلب جوعى شبعًا ..
ويطفئ ظمئى القاتل
إنّى أفهمُ غيبةَ عنترة عن الناس بفهم خاص
وحسناً غاب ..
حتى نشعرَ بخطورةِ فقدِه (١)

– " إن ثمة صورًا مختلفة منوعة كثيرة لبناء العقدة ، منها طريقة لم تستعمل إلا فى العصور الحديثة وهى ما تسمى بالـ flash - back أو الخطف خلفاً بمعناها الحرفى وهى الطريقة التى يتغير بموجبها سياق الحوادث بحسب تاريخ وقوعها بحيث نرى أولا حالة أو موقفا situation ثم يلى هذا عرض الظروف التى أدّت إلى هذا الموقف " (٢)

وقد رأينا هذا فى بعض المسرحيات ، مثل مسرحية "البحر" لأنس دود فقد بدأ المشهد الأول بنهاية المسرحية ثم تعرض المسرحية بعد ذلك – اعتباراً من المشهد الثانى حتى النهاية – الأحداث

---

١) الفارس ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .
٢) مارجورى بولتن : تشريح المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ط مكتبة الأنجلو المصرية/القاهرة ١٩٦٢ ص ٨٥ .

التى أدّت إلى هذه النهاية وحينما نصل إلى نهاية المسرحية نراها متفقة مع بدايتها حيث اتهم الشاعر بالجنون .

ومثل المشهد الثالث فى القسم الثانى من مسرحية " بنت السلطان " حين فتح " كافور " غرفة تذكاراته السوداء ، فيعرض طفولته البائسة وشبابه الأكثر بؤسا وخدمته للضيزن ، والأسباب التى دفعته إلى قتل الضيزن. ومثل المشهد الرابع فى الفصل الثالث من مسرحية " الأميرة التى عشقت الشاعر " حيث فتح بهلول " ثعلبة الشاعر " غرفة تذكاراته السوداء أيضا مقارنًا بينه وبين وضاح الشاعر وحاقدًا عليه .

أما مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم " وإن كانت لا تمضى فى خط موصول من البداية إلى النهاية ، إلا أنها تصطنع لها طريقة خاصة فى النمو ، تلك هى دراما الموجات ، أى النمو إلى مستوى معين ثم الهبوط بالخط الدرامى والامتداد به إلى الخلف والعودة لمواصلة الحدث من جديد " (١) ولنأخذ مثالا على ذلك فشهرزاد تذكّر شهريار – وتكشفه أمام نفسه وأمام الجمهور – بسبب قتله للعبد مسعود ، ولامرأته (امرأة شهريار) .

شهرزاد : ...

هل تعرف يا سلطانَ الأرض ..

لماذا مثّلتَ بعبدكِ مسعود –

وقتلتَ امرأتَك .. وكَرهتَ نساءَ الأرض ..

تقتل كلّ مساء طاهرةً عذراء..

هنا حالة أو موقف ، يلى ذلك عرض الظروف التى أدّت إلى هذا الموقف ، فتحكى شهرزاد بعضَها ثم نرى هذه الأحداث – بالاستدعاء – أمامنا .

شهرزاد :

سيداتى سادتى :

فى سالفِ الزمان

والعصرِ والأوان

كان يعيشُ بيننا سلطان

له .. نقول : شهريار

وذات يوم كان شهريار

---

١) شهريار ، ص ٣١ [والكلام للدكتور . مصرى حنورة فى تقديمه للمسرحية]

يصيد فى القفار
وحين عاد فى المساء .. نام متعباً
وكان للسلطان واحد من العبيد
أسمه مسعود

[يتلاشى صوت شهرزاد وتختفى .. يظهر مسعود .. يتلفت حوله ويتأكد من عدم وجود أحد .. يذهب إلى باب جانبى وينظر من ثقب المفتاح يقف يهز رأسه وكأنه يحلم ..]

مسعود : كانت من ساعات بين يدى (١)

ونرى بعد ذلك الأحداث التى أدت بمسعود وزوجة السلطان إلى القتل .

- أما عن الأزمات والذُّرى والقرارات فإن مسرحيات مهدى بندق كانت أكثَرَ المسرحيات التى تعدَّدَّ فيها الأزمات والذرى والقرارات " وكلما تعدَّدَتْ الأزمات والذرى والقرارات الجيدة فى المسرحية زادت قيمة المسرحية وأوْفَتْ على الغاية من الجودة " (٢) كما كانت مسرحياته أعظم المسرحيات إتقاناً من حيث الحبكة.كما تجدر الإشارة إلى أن مسرحية " الوزير العاشق " لفاروق جويدة قد تعددت فيها الأزمات والذرى والقرارات أيضاً،أمّا مسرحية"الملكة والمجنون" لأنس داود فقد اختفتْ فيها الأزمات والذرى والقرارات،وذلك لركود الصراع فقد كان المجنون هو المتحدث طوال المسرحية ، أما الزوج والزوجة فكان دورهما هامشياً لا يُبديان إلّا الموافقة أو الدهشة لما يحدث .

****

- وهناك ظاهرة انفرد بها مهدى بندق ، وظاهرة انفردتْ بها وفاء وجدى فى مسرحيتها " بيسان والأبواب السبعة " وظاهرة أخرى انفرد بها محمد مهران السيد فى مسرحية " حكاية من وادى الملح"، وهذه الظواهر التى انفرد بها هؤلاء الشعراء كلها تتعلّق بالإرشادات الدرامية .

أما الظاهرة التى انفرد بها مهدى بندق فهى توظيفه للظواهر الطبيعية لخدمة الحدث الدرامى عن طريق الإرشادات الدرامية . فى مسرحية " السلطانة هند " ، بعد تحريض " طريفة " " لهند " على أن تدمر كلَّ مَنْ يقف فى طريق مطامعها

طريفة :
كونى ناراً ولهيباً قدسياً
لا يزر ولا يُبقى أحداً بعده (٣)

---

١) السابق ، ص ٧٧ ، ٧٨ .
٢) لاجوس اجرى : فن كتابة المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ، طـ مطابع دار الكتاب العربى / القاهرة ، د.ت ، ص ١٨ .
٣) السلطانة هند ، ص ٢١ .

بعد ذلك نقرأ هذا الإرشاد الدرامى ، ص ٢١ " يختفى قرص الشمس وراء سحابة " وهذا الإرشاد الدرامى ينبئ عن طبيعة الصراع ، فإذا كانت الشمسُ تشير أو ترمز إلى النور والوضوح والنقاء فإن اختفاءها يشير إلى عكس ذلك ، وبالفعل اشتملت الأحداث القادمة على المؤامرات والخداع والتخطيط من أجل الوصول إلى المطامع ، فهذا الإرشاد يوحى بالصراع قبل بدنه ومع دخول " شيخ المحمودى " يعود قرص الشمس وفى هذا إشارة إلى طبيعة هذه الشخصية فهو يتسم بالتقوى والورع ، يقول المؤلف فى إرشاده ، ص ٣١ " يدخل الأمير شيخ المحمودى من الباب الأيمن مع عودة قرص الشمس " ويتجلى نقاء المحمودى فى ردّه على امرأته التى تسخر منه ومن صديقه .

شيخ : بَلْ كنّا نتدارس أحوالَ الدنيا

مِنْ وجهة نظر الأخرةِ الأبقى (١)

وعندما يشتد الصراع النفسى داخل المحمودى الذى تحرّضه امرأتُه على قتل السلطان "فرج" ليصبحَ هو السلطان ، عندما يشتد الصراع داخله حول القتل وعدمه ، وتصل به زوجته إلى أن القتل ضرورةٌ لا مفرَّ منها لبلوغ الهدف ، نرى الإرشاد التالى الذى يعقب حوار هند .

هند : ...

هى ضربةٌ فى القلب واحدة تصحّح كلَّ شىءٍ فى البلاد

هلّا فهمتَ الآن ما سوف تفعل ؟

شيخ : إنّى ...

هند: [مقاطعة إيّاه بلهجة باترة]

أنتَ أقسمتَ فلا تنسَ القسم

[وتخرج تاركة إيّاه وحيداً مذهولاً .. الظّلمة تشتد والرياح تزأر والرعود تنفجر ويلمع البرق ثم إظلام تام] (٢) .

فهذا الإرشاد الدرامى يشير إلى طبيعة الصراع وجو المؤامرات ، ويشحن هذه اللحظات بالانفعالات والتوتر ، فالجو المادى ينسجم مع الجو المعنوى ، فهناك ظلمة شديدة ورياح تزأر ورعود تنفجر وبرق يلمع وهناك مؤامرة للقتل وصراع يحتدم داخل نفس المقدم عليه .

وبعد أن يُقتل السلطان فرج ، وبعد أن فقدت أخته " شادن " بصرَها وذاكرتها ، تضحك طريفة – المحرّضة والمخططة لذلك – " بينما تعوى الرياح " فهناك علاقة رمزية بين أحداث المسرحية والظواهر الكونية .

---

١) السابق ، ص ٣٥ .
٢) السابق ، ص ٤٢ .

وفى الفصل الأخير حيث مصارع الرجال ونهايتهم الأليمة ، تتبدى الطبيعة الدرامية للمكان فى هذا الجزء من الإرشادات ص ١٠٧ .

" جميل المقطم

فى الجانب الأيمن منه – وفى العمق – حافة لهاوية سحيقة يتصاعد منها دخانٌ لهبىّ وبجوارها صخرةٌ ضخمةٌ وفى نفس الجانب ولكن فى المقدمة يلوح درب يؤدى إلى بطن الجبل ، بجواره طريق آخر مواز ، أمّا الجانب الأيسر فيمثل طريقاً صاعداً فى قاعدته يُرى أناس كثيرون يحملون جثثاً فى أكفان ، وهم ينشدون نشيداً عامياً إلى أن يختفوا . الوقت عصراً ".

فهذه اللوحة تشير إلى ما سيحدث وتُرهص بـه ، ففى هذا الفصل يكثر عدد القتلى – أخيار وأشرار – وتهوى الشخصيات إلى مصيرها كنتيجة طبيعية لما قدمت من أعمال ، فكل شخصية تحمل بذورَ هلاكِها ولذا ففى المكان هوّة سحيقة ، وبه أيضاً جثث كثيرة فى أكفان ، فالوظيفة الرمزية للمكان ترتبط ارتباطاً كبيراً بالوظيفة الجغرافية له ، فالشاعر هنا يستخدم"الصور الخاصة بالمكان من أجل إثارة وتكوين حالاتٍ نفسية خاصة داخلنا " (١) " فالبُعد النفسى هو ذلك البُعد العاكس لما يثيره المكان من انفعال سلبى أو إيجابى فى نفس الحالّ فيه" (٢)

ومع بداية القتل – فى الفصل الأخير – يبدأ الغروب ، وعندما تندفع "هند" الشريرة بـإبراهيم وشادن – الخيّرين بطبعهما - فى الهاوية يختفى القمرُ وراءَ سحابة سوداء فالشاعر هنا يشير إلى اختفاء ابراهيم وشادن ، وهما شخصيتان اتسمتا بالوضوح والنقاء والبُعد عن جو الغدر والمؤامرات ، يشير لاختفائهما باختفاء القمر وراءَ سحابةٍ سوداء .

هند : قُضى الأمرُ الآن

[وبكل قوتها تندفع بهما فى الهاوية بينما يختفى القمر وراء سحابة سوداء فى نفس اللحظة](٣)

ومع عودة " الزغبى " المخلص لبلاده الذى يحمى وطنَه من الخائنين فى الداخل والخارج على السواء مع عودته يعود القمر إلى الظهور وهنا إشارة إلى بداية جديدة لدولة جديدة ، يقول الشاعر فى إرشاده ص ١٣٦ "يعود الزغبى مُسرعاً مع عودة القمر إلى الظهور ... "

ونرى ذلك التوظيف للظواهر الطبيعية فى أكثر من موضع فى مسرحية " غيلان الدمشقى " نأخذ منها على سبيل المثال ، هذا الإرشاد الذى تبدأ به المسرحية ص ٩ .

---

١) مجلة فصول ، جـ ١ المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع ١٩٩٥ ، ص ٢٤٩ ، مقال " الوعى بالمكان ودلالته " لشاكر عبد الحميد .

٢) مصطفى الضبع : استراتيجية المكان . طشركة الأمل للطباعة والنشر ، ١٩٩٨ ، ص ١٠٩ .

٣) السلطانة هند . ص ١٣٥ .

" دمشق عام ١٠٦ هـ ، المسرح مقسم إلى قسمين . الجـانب الأيسـر مظلـم تمامـاً . أمـا الأيمـن الذى تسلط عليه الإضاءة فيمثل جانباً من قاعة العرش حيث يلمع الذهب والفضة وتتلألأ على الجدران الفسيفساء الملونة ، وتغطى الأرض الرخامية بغطاء فارسى أحمر وتنسدل على النوافذ ستائر الحرير الرقيق الشفاف .

عاصفة شديدة بالخارج فيرى البرق يومض من خلال النوافذ ، ويسمع هزيم الرعد بين الحين والحين . يدخل الوليد بن يزيد يتطوح سكراً وخلفه الحاجب ينظر إليه بتوجس " .

فهذه الإرشادات ترسم " الطبيعة الدرامية للفكر السياسى بين " اليمين " و " اليسار " حيث البذخ والثراء لدى (اليمين) وحيث الظلام لدى (اليسار) ...

أما القيمة الجمالية فتبدو واضحة فى التضاد بين المنظرين القائمين على خشبة المسرح (الجانب الأيسر المظلم) و (الجانب الأيمن المتلألأ بالجواهر والذهب والحرير والفسيفساء والأبسطة الفارسية) فهذا التضاد يعكس طبيعة الصراع إذ يوحى به قبل بدء الصراع نفسه . وتتبدى الطبيعة الدرامية للمؤثرات .. فى هذا الجزء من الإرشادات " عاصفة شديدة بالخارج ، فيرى البرق يومض من خلال النوافذ ويسمع هزيم الرعد بين الحين والحين " فإذا كانت هذه المؤثرات الصوتية والضوئية سابقة على دخول (شخصية) فهى تعد تمهيداً لهذه الشخصية ، وهى بذلك تكون ذات طبيعة درامية إذ تعمل على تأكيد الصورتين الحركيتين المتناقضتين فى قسمى المسرح " الأيسر " و " الأيمن " والتأكيد فيه توضيح لطبيعة الصورتين النقيضتين فى قسمى المسرح يتضمن قيمة جمالية . وهدفها التمهيدى لدخول الشخصية المحركة للأحداث فى المسرحية وهى شخصية (الوليد) هدف درامى إذ تؤكد ما سيحدث منها ، وفيها (حُسن استهلال) للشخصية نفسها بما يلفت إلى دورها ، وإلى ما سيحدث من أحداث . إذ ففيه إرهاص وهو عنصر درامى وعنصر جمالى إذ ينمى التوتر والتشويق ، وعنهما تنتج المتعة " (١)

وحينما يُصلب " غيلان " و" صالح " (يسطع القمر بدراً) كبشير لهما بحسن العاقبة وإيحاء وبشارة بعهد جديد فتح موتُهما بابَه ، فموتُهما موتٌ بمعنى الحياة .

— ومن مسرحية مقتل " هيباشا الجميلة " نأخذ هذا المثال ، بعد مقتل الصياد " خلة " فى حادثة غامضة نقرأ هذا الإرشاد ص ٤٢ [ضوء خافت يتسلل من وراء السحاب ، على الجانب الأيسر ترى هيباشا تسير بجانب الساحل فى وُجوم تحدّث نفسَها] ، فالضوء الخافت يشير إلى شعاع الحقيقة الذى أمسكتْ هيباشا بتلابيبه والسُّحبُ تشير إلى حادثة القتل التى تَمَّتْ فى ظروف غامضة . فهيباشا عندما رأتْ جثة خلة ربطت بينها وبين راهبة وأعرابى يركبان جيادهما .. وقد تلاشت أصوات الجياد .. الراهبة امرأة تتستر فى زىّ راهبة وتتنقب بنقاب أسود والأعرابى رجل يتنكر فى زى الأعراب ..

(١) د. أبو الحسن سلام : معمار النص المسرحى ط دار المطبوعات الجديدة ، إسكندرية ١٩٩١ . ، ص ١٣٣ .

سُحب إذن غيرُ واضحة المعالم ، وترابط بين وجود بقع دم وبقايا عطر فـي كـوخ الصـياد ، وبين هذه الجثة .

* أما الظاهرة التى انفرد بها محمد مهران السيد . فهى إسقاط لوحة من أعلى بعرض المسرح تمثّل – أو تدل على – ما يريده المؤلفُ وقد يكون ذلك توفيراً للوقت واجتناباً للتطويل ، وقد يكون تمثيل هذه المواقف متعذراً فوق خشبة المسرح .

مثلاً عندما تُجمـع الحاشية علـى إدانـة الفـلاح فـى المشـهد الثـالث مـن الفصـل الثـالث." تشتد الضربات النحاسية وتسقط لوحـة مـن أعلـى .. بعَرْض المسرح فـى سرعة ملحوظـة .. تمثّل الفـلاح مصلوباً إلى جذع نخلة وحوله الجنودُ ينهالون عليه بالسّياط " (١) .

وكذلك فى نهاية المشهد الرابع من الفصل الثالث بعد إنصاف الفلاح وعقد محاكمـة لجحوتـى ، ص ١٠٠ "تسقط لوحة من أعلى .. بعرض المسرح ، تمثل جحوتى أمام محكمة يحضرها حشد كبير من الناس " .

* أما الظاهرة التى انفردتْ بها وفاء وجدى فهى توظيفها لسينما تصوّر الأهوالَ والصعوبات التى لاقاها "تيمور" ، وهو فى رحلته لتخليص " بيسان " ، لصعوبة تجسيد ذلك على خشبة المسرح - وابتعادها عن السرد والحكى – فتقول فى إرشادها الدرامى فى بداية المنظر الثامن من الفصل الثانى ، ص ٩٢ " سينما تمثل الصحراء المترامية ، وتيمور يسير حـاملاً جرابـه علـى ظـهره يجـرّ سـاقيه مـن الإعياء يدخل إلى المسرح منهكاً فيجلس على صخرة ملقاة على الرمال . . "

وتقول فى بدايـة المنظـر التاسـع مـن الفصـل الثـانى ص ٩٨ " سـينما تصـوّر سلاسـل الجبـال يتسلقها تيمور ثم نراه ينزل إلى المسرح من مكان مرتفع يصور جزءاً من الجبال "

* وثمة ظاهرة أخرى انفردت بها وفاء وجـدى أيضـاً فقد اعتدنـا علـى تجسيد الأحـداث فـوق خشبة المسرح ولكن الشاعرة جعلت مكاناً آخر – بجانب المسرح – تدور عليه الأحداث ، وهذا المكان عبارة عن " برتيكابل " على شكل دائرة فى وسط صفوف الجماهير تدور عليـها الأحـداث التـى تمثـل الشعبَ والمواقفَ المرتبطة به يصل بينها وبين خشبة المسرح ممرّ مرتفع عن الأرض ، وتمتد أصـابع اليد كسقف مرتفع للدائرة " (٢)

– أما عن دخول الشخصيات وخروجها " فالشخصيات لا يمكن أن تخرج وتدخـل بـلا سـبب ولا داعى ، والدخول والخروج هما جزء من إطار الرواية كالأبواب والنوافذ للمنزل تمامـاً وحينمـا يخـرج أحدُنا من منزله أو يدخل إليه فلابد أنه يفعل ذلك بدافع الحاجة ، وفعله هذا فى الرواية يجب أن يسـاعد على تطور الصراع ، وأن يكون جزءاً من الشخصية فى أثناء قيامها بالكشف عن ذاتها أعنى فى أثنـاء قيامها بعرض نفسها علينا " (٣) .

---

١) حكاية من وادى الملح ، ص ٩١
٢) بيسان والأبواب السبعة ، ص ٧ .
٣) فن كتابة المسرحية ، ص ٤٣٨ .

وقد كان دخول الشخصيات وخروجها مناسباً فى جميع المسرحيات محل الدراسة باستثناء بعض المواقف عند أنس داود ، مثل دخول مأمور زفتى – فى مسرحية " الثورة " ليحكى قصةَ نجاته لرئيسه الجنرال بإسهاب شديد ، فهذا الدخول غير مناسب للموقف وللشخصيات المتحاورة ، وإن كان ولابد داخلاً ، فكان ينبغى أن يكون حوارُه مركّزاً موحياً ، ليناسبَ الموقفَ ، فالثورة مشتعلة فى كل مكان وجنود الإنجليز يُقتّلون ، والحديث موجّه إلى الجنرال قائد الجند ، والمتحدث رجل عسكرى .

ويرى الدكتور أحمد السعدنى أن دخول " جوزفين " فى الفصل الأول لتخبر "همام " ورفاقه بقدوم مجموعة من الجنود – التابعين للإنجليز – يرى ذلك دخولاً مفتعلاً ، لينهى الفصل بهذه النهاية .

ومثل دخول القاضى " سعفان " وتحاوره مع الفتيات فى المشهد الثالث من الفصل الثانى فى مسرحية "الأميرة التى عشقت الشاعر " فهذا الدخول لا يفيد فى البناء الدرامى ولا يضيف شيئاً للشخصية .

****

أما من حيث تقسيم المسرحية إلى فصول ، وتقسيم الفصول إلى مشاهد كما هو معهود فقد التزمت بعض المسرحيات بهذا التقسيم ؛ ومعظم المسرحيات لم تلتزم به .

فقد قُسمت مسرحية " ليلة زفاف اليكترا " لمهدى بندق إلى فصلين فقط دون تقسيمهما إلى مشاهد . وانقسمت مسرحية "ريم على الدم" لمهدى بندق أيضاً إلى خمسة إيقاعات ، الإيقاع الأول بعنوان " المصيدة " والإيقاع الثانى بعنوان "الرحيل فى الزمان " والإيقاع الثالث بعنوان " الرحيل فى المكان " والإيقاع الرابع بعنوان " قوانين اللعبة " ، والإيقاع الخامس بعنوان " المصير " .

وقُسّمت مسرحية "بنت السلطان " لأنس دود إلى قسمين : القسم الأول ثلاثة مشاهد ، والقسم الثانى ، ثلاثة مشاهد . أما مسرحية " محاكمة المتنبى " و" الملكة والمجنون " و " بهلول .. المخبول" فهى من مسرحيات الفصل الواحد ، وتتكون مسرحية " الزمّار " من ثلاثة مشاهد ؛ ومسرحية " الصياد " من ثلاثة مشاهد أيضاً ، وتتكون مسرحية " البحر " من ستة مشاهد ، دون تقسيم إلى فصول.

أما مسرحية " الشاعر " فقد قُسّمت إلى خمسة أقسام الأول بعنوان " الميلاد " والثانى بعنوان " الربوة " والثالث بعنوان " المحنة " والرابع بعنوان " المستنقع " ، والخامس بعنوان " العودة " وانقسمت مسرحية "الوزير العاشق" لفاروق جويدة إلى قسمين:القسم الأول يتكون من سبعةِ مشاهد ، والقسم الثانى يتكون من عشرةِ مشاهد وجاءت كل هذه المشاهد " فى توازن دقيق وتنقُّل رشيق بين قصور " ابن زيدون " و" ولّادة " والمَلك ، ثم قاعات السجن وردهاته حيث تنمو الوقائع وتتوالى فى انسياب عضوى وإيقاع مسرحى مضبوط ، فمؤلفنا الشاعر يمتلك إذن قدرة على البناء ، وخلق الشخصيات ، وتنسيق الأدوار وقيادة الأوركسترا الدرامية حتى تصل إلى نهاية اللحن المسرحى

الهادر" (١) ، وكذلك انقسمت مسرحية "الخديوى" إلى جزأين ؛ الجزء الأول ستة مشاهد ، والجزء الثانى خمسة مشاهد ، كما انقسمت مسرحية " دماء على ستار الكعبة " إلى قسمين أيضاً : القسم الأول خمسة فصول ، والقسم الثانى سبعة فصول .

أما مسرحية " شهريار " لأحمد سويلم فهى مكونة من تسع لوحات تحت أرقام (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩) وقسمت مسرحية "الفارس" إلى تسعة مشاهد ، ومسرحية " إخناتون " إلى سبعة مشاهد وتنقسم مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " لشوقى خميس إلى جزأين : الجزء الأول مشهدان والجزء الثانى عشرة مشاهد . وانقسمت مسرحية "الشجرة" لوفاء وجدى إلى ثلاثة مشاهد فقط. أما باقى المسرحيات فقد التزمت بالتقسيم التقليدى .

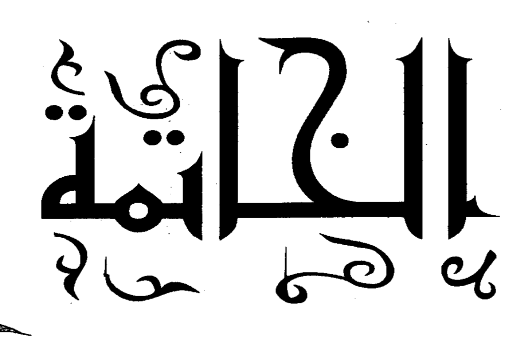
وقد اشتملت بعض المسرحيات على مشاهد قصيرة جداً مثل المشهد الثالث من الفصل الأول فى مسرحية " مقتل هيباشا الجميلة " (صفحة واحدة) ، والمشهد الأول من مسرحية " الزمار " لأنس داود (صفحة ونصف) والمشهد الثالث من مسرحية " الفارس " لأحمد سويلم (صفحة واحدة) وهو عبارة عن خمسة أبيات شعرية ، يغنيها الكورال ، كتعليق على الأحداث ، وتقديم نصيحة لعبلة .

****

وهناك ملحوظة تجدر الإشارة إليها حول تقسيم الفصول إلى مناظر فى مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدى " فقد قسمت الشاعرة مسرحيتها إلى فصلين: الفصل الأول أحدَ عشرَ منظراً ، والفصل الثانى يتكون من عشرة مناظر ، ولكنها استبدلت كلمة (مشهد) بكلمة (منظر) فى المنظر الثالث والمنظر الرابع من الفصل الثانى ، ولا فرق بين المشهد والمنظر " ولكن على كل كاتب أن يحدّد نوعَ المصطلحات التى يختارها ليضمنّ نوعاً من النسق العام داخل إطار عمله الفنى"(٢)

وتجدر الإشارة إلى " أن الفصول والمشاهد ليست إلى حدٍ ما ، إلا أقساماً شكلية على غير قدر كبير من الأهمية الفنية ، فهى تسمح بتغيير المناظر إذا دعتّ الضرورة إلى ذلك ، ثم هى تتيح الفرصة لكى يستريح الممثلون قليلاً أو ليغيّروا ملابسَهم " . (٣)

١) إنتاج الدلالة الأدبية ، ص ٧٥ .
٢) د. أنس داود : فى الأدب الحديث دراسات ومتابعات طـ هجر للطباعة / الجيزة ١٩٨٧ ، ص ٢٠١ .
٣) مارجورى بولتن : تشريح المسرحية ، ترجمة درينى خشبة ط مكتبة الانجلو المصرية المصرية / القاهرة ١٩٦٢ ، ص ١٣٩ .


الخاتمة

دار هذا البحث حول المسرح الشعري بعد صلاح عبد الصبور ، وفي الفصل الأول (موضوع المسرحية) رأينا أن معظم الشعراء قد اعتمدوا على التاريخ مصدرًا لبناء مسرحياتهم - وقد بينا سبب ذلك - ولكنهم يقفون من التاريخ وقفةَ الناقد الذي يُعيد بناءه ويُسقط عليه الرؤية الحديثة .

فلم يلتزم هؤلاء الشعراء بوقائع التاريخ ، يقول احمد سويلم: " .. من الممكن أن تختلفَ مع التاريخ مِنْ وجهة نظر معاصرة ، فالتاريخ عندي لا يعدو أن يكون إطارًا . وفي إخناتون تم استخدام الإطار التاريخي، ثم شكّلته لكي أقول من خلاله شيئا"

كما اعتمد بعض الشعراء على الأسطورة مصدرًا لبناء مسرحياتهم - وقد وضحنا سبب ذلك - ولكنّهم وظّفوها للكشف عن رؤيتهم ، والإطلال منها على قضايا عصرهم ومجتمعهم .

وإلى جانب التاريخ والأسطورة اعتمد الشعراء على الحكايات الشعبية في بناء مسرحياتهم ، فقد تناول أحمد سويلم حكاية عنترة العبسي في مسرحيته "الفارس" ولكن هذا التناول لم يكن تاريخيا "بقدر ما كان استغلالاً لقصة عاشَتْ على مدى القرون ومحاولة لتصوير البطل القديم بوعي حديث".

وقد يعتمد الشاعر على التعامُل المباشر مع قضايا المجتمع ، مثل الشاعرة وفاء وجدي في مسرحيتها "الشجرة" التي تناولت فيها قضية الانتماء ، وقضية الدَّيْن والاقتراض.

وقد تضمنت المسرحيات - محل الدراسة - مسرحيات إسقاط سياسي على الواقع العربي الحالي ، مثل مسرحية "الوزير العاشق " لفاروق جويدة ، ومسرحية "السلطانة هند" لمهدى بندق .

كما توسّلتْ بعضُ المسرحيات بالأقنعة لتصل إلى غايتها وهدفها، مثل مسرحية "بهلول المخبول" لأنس داود، ومسرحية "ليلة زفاف اليكترا " لمهدى بندق .

وهناك بعض الشعراء الذين استدعوا شخصيات تاريخية - في مسرحياتهم -إلى العصر الحاضر ، لكشف الواقع العربي المرير ، مثل الشاعر حسن فتح الباب في مسرحيته "محاكمة الزائر الغريب " وشوقي خميس في مسرحية " إخناتون ملك التوحيد" .

كما تناول بعضُ الشعراء أعمالاً سابقة برؤية معاصرة ، مثل محمد مهران السيد في مسرحيته "حكاية من وادى الملح " فهيَ رؤية معاصرة لقصة الفلاح الفصيح .

وتعرض البحث للقضايا التي أثارها هؤلاء الشعراء ، ومنها قضية حُبّ السلطة ، وقضية الوعي، وقضية الدّين ، وقضية ثورية الإنسان المصري ، أما القضية التي اشترك فيها هؤلاء الشعراء جميعا فهي قضية فساد حاشية السلطان ، هذا الفساد الذي يؤدى إلى انتشار القهر والفقر ،واختفاء العدالة والحرية، فقد كانت حاشيةُ السلطان فاسدةً عند هؤلاء الشعراء جميعا .

كما تعرّض البحث لبعض المآخذ على بعض المسرحيات التي تجعلها - أي المسرحيات - غير مناسبة لزمنها .

وفى فصل الحوار وضّحنا دورَ الحوار في المسرحية ، ودرسنا المونولوج ودوره في تصوير الصراع وتصعيده ، وإضاءة الشخصية من الداخل ، وكان أكثر الشعراء توظيفًا للمونولوج هو محمد إبراهيم أبو سنة ، وقد وظّفه كلُّ الشعراء في مسرحياتهم ، عدا شوقي خميس ، ومحمد عبد العزيز شنب ، وحسن فتح الباب .

كما وظّف بعضُ الشعراء الأغنيةَ في مسرحياتهم لأداء وظيفة درامية ، فالأغنية الخاطفة - في مسرحية الوزير العاشق مثلا - "قد لعبت دور الراوي أو المعلق الكلاسيكي بحيث تلفت انتباه المتفرج إلى معنى ما أو صورة ما أو فكرة يمكن أن تُولد مع المعنى أو الفكرة" كما قال د. محمد عناني .

أمّا الصَمْتُ فكانت له وظيفته الدرامية ، التي يعجز عن أدائها الكلامُ أحيانا ، وكان أكثر الشعراء توظيفًا للصمت هو محمد مهران السيد .

وكان للوسيط الحواري (الراوي أو الكورس) دور في نمو الحدث وإضاءة خلفياته ، وتهيئة المتلقي نفسيًا للأحداث ،كما يشارك - أحيانا- في أحداث المسرحية ، كما كان - في بعض المواقف- بمثابة المُشاهد المثالي الذي يفسر رسالةَ المؤلّف للجميع ، واقتصر دور الكورس على الغناء في بعض المسرحيات .

كما وظف معظمُ هؤلاء الشعراءِ التضمينَ في مسرحياتهم لخدمة عملهم الدرامي ، وتقوية لبنائه ، وكان أكثر الشعراء توظيفا للتضمين وتنويعا له هو حسن فتح الباب إذ جاء التضمين في مسرحية "محاكمة الزائر الغريب" في ستة وأربعين موضعا .

أما عن "الحائط الرابع" فقد هدمَه معظمُ الشعراء - في بعض مسرحياتهم - وهناك بعض الشعراء الذين لم يهدموه في كل أعمالهم مثل أنس داود .

فرأينا بعض الشخصيات المسرحية توجه حوارَها للجمهور في بعض المسرحيات ، واشترك الجمهور في أحداث مسرحيات أخرى .

كما تعرض البحث للخطابية والغنائية والحشو والإطناب والفضفضة في الحوار - كعيوب تعتور الحوار المسرحي ، وتعرّضه للخطر - وذكر المسرحيات - والمواقف - التي وقعت في هذا المنزلق .

وتناولنا بالدراسة أيضا ملاءمة الحوار للشخصية ، وأشرنا إلى التقريرية والمباشرة في حوار بعض المسرحيات (في بعض المواضع).

وتناول البحث المسرحيات التي توسلت بالسرد والحكي في حوارها ، ومتى يلزم اللجوء إلى السرد ، ومتى يجب الحدّ منه ، وذكرتُ هذه المواضع .

وتناول البحث أيضا النثر والنثرية واللهجة العامية في الحوار الشعري ، وذكر المواضع التي كان فيها النثر أو اللهجة العامية مبرَّرًا ، والمواضع التي كان فيها النثرية أو العامية غير مناسبة في مكانها ، ولم تؤد دورًا دراميًا، بل اعتُبر من المآخذ على المسرحية .

كما أشار البحث إلى بعض الأخطاء اللغوية التي تخلّلت حوار بعض المسرحيات .

* وفي فصل الصراع رأينا أن هناك مسرحيات اتسمت بقوة صراعها وهناك مسرحيات اتسمت بسكون صراعها ومسرحيات أخرى كان الصراع فيها يقوى (أو يظهر) حينا ، ويسكن أحيانا ، والى جانب الصراع المادي كان هناك الصراع النفسي وصراع الأفكار .

وقد اتسم الصراع في مسرحيات مهدى بندق بالصعود ، والابتعاد عن المصادفة ، فكانت أفعال الشخصيات إرادية ، كما كانت الأفعال نتائج لأسباب .

أما الصراع في معظم مسرحيات أنس داود فقد اتسم بالسكون أحيانا ، وبالوثب أحيانا أخرى ، وقد ظهر هذا السكون ، وهذا الوثب واضحا في مسرحية " بنت السلطان " .

وتعتبر مسرحية "الوزير العاشق" لفاروق جويدة أحسن مسرحياته من ناحية الصراع الذي ضم الصراع الفكري والنفسي إلى جانب الصراع المادي .

أما الصراع في مسرحيتي"الخديوي" "ودماء على ستار الكعبة" فكان يركد في بعض المشاهد ، ويظهر في بعضها الآخر .

وكان الصراع في مسرحية " الفارس " لأحمد سويلم صراعًا دراميًا صاعدًا . أمّا الصراع في مسرحية " الشجرة " لوفاء وجدي فهو صراع فكرى هادئ يناسب موضوع المسرحية .

ودار الصراع في مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدي أيضا ، على محورين :

١- محور داخلي ٢- محور خارجي ، لينتهي المحوران إلى نتيجة واحدة هي التطهير والتحرير .

وكان الصراع في مسرحية "حكاية من وادى الملح" لمهران السيد صراعا صاعدا ، ضم الصراع الفكري والنفسي والمادي ولكننا في مسرحية "الحربة والسهم" لمهران السيد أيضا لم نر إلا طرفًا واحدًا من أطراف الصراع ، وهو طرف الثوار - الذين يمثّلون الشعبَ المقهور - الذين يخطّطون للثورة على القوة القاهرة .

وتعد مسرحية "حمزة العرب " لأبى سنة من أحسن المسرحيات تصويرًا وتجسيدًا للصراع ، فقد تم الصراع عن طريق الفعل والحركة في الحوار ، كما تعتبر هذه المسرحية أكثر المسرحيات - وأحسنها-تصويرًا للصراع النفسي ، كما جسدت الصراع الحسّي خير تجسيد .

أما الصراع في مسرحية "أخر أيام إخناتون " لمهدى بندق ، ومسرحية "إخناتون" لأحمد سويلم، فكان صراعًا صاعدًا ، لم يلحقه سكون أو ثبات ، ولكننا في مسرحية " إخناتون ملك التوحيد" لشوقي خميس لم نر إلا طرفًا واحدًا من أطراف الصراع ، وهو طرف إخناتون وأتباعه ، فلم نر الكهنة - الطرف الأخر في الصراع - وهم يخططون ويدبرون ، وإنما نعرف ذلك عن طريق السرد من " تى " .

وقد اتسم الصراع في مسرحية "محاكمة المتنبي" لأنس داود بالوثب الكثير ، أما الصراع في مسرحية "المتنبي فوق حد السيف" فقد كان صراعًا صاعدًا متدرجًا ، سواء أكان رئيسيًا أم فرعيًا ، فيه تصارَعَ المتنبي مع أكثر من طرف ، ولكنها جميعا تمثل جبهة واحدة ، في هذا الصراع دافع المتنبي عن قضيته بالكلمة والسيف ، وأدت توعيته إلى ثورة الشعب على القهر .

كما كان الصراع في "محاكمة الزائر الغريب" لحسن فتح الباب ، صراعًا صاعدًا أيضا ، دافعَ فيه المتنبي عن قضيته بالكلمة، وقد أثمرت توعيتُه ، وأدّتْ إلى استعداد الشعب للثورة أيضا .

وهناك عشر مسرحيات (أي حوالي ثلث المسرحيات محل الدراسة) تركت النهاية مفتوحة ، وقد وضحنا الهدف من ذلك .

— وفى فصل "الشخصية" رأينا أن شخصيات مهدى بندق قد رسمت رسمًا بارعًا ، وقد جاءت -في معظمها- شخصيات نامية فاعلة، شخصيات قوية الإرادة (سواء أكانت فاضلة أم شريرة) صورها الكاتب وهى تعمل ، فأدركنا نحن صفات الشخصية المختلفة ،كما أحسن المؤلف تنسيق شخصياته ، وأدى كل منها دورًا فعالاً في المسرحية (سواء أكانت رئيسية أم ثانوية)

ولوحظ أن معظم شخصيات مهدى بندق الشريرة شخصيات نسائية ، تخطط وتدبر للشر ، ولوحظ أيضا امتداد الشخصيات الشريرة عنده ،فشخصية "هند" الشريرة في مسرحية "السلطانة هند" لها امتداد (جليلة) في مسرحية " غيلان الدمشقي " ، وامتداد آخر (ميلانى) في مسرحية "مقتل هيباشا الجميلة" .

كما نرى ظاهرة امتداد الشخصية عند أنس داود أيضا ، بل رأينا عنده مسرحياتٍ امتدادا لمسرحيات أخرى ، فمسرحية "الصيّاد" امتداد لمسرحية "الزمّار" ومسرحية "الزمّار "امتداد لمسرحية "بهلول.. المخبول"وقد اتسمت الشخصيات في هذه المسرحيات الثلاث بالنمو والتطور .

ومن الشخصيات التي ظهرت كثيرا - أو ذات الحضور - في مسرحيات أنس داود ، شخصية "السلطان" وشخصية "الأميرة" ، وقد وضّحنا صورتيهما في فصل "الشخصية" وقد ارتفع المؤلف

بالأميرة إلى مستوى الرمز في مسرحية "الأميرة التي عشقت الشاعر". وقد لعبت الشخصيات الثانوية أدوارًا مهمة لا يمكن الاستغناء عنها ، ولوحظ أن الشخصيات الشريرة في مسرح أنس داود قليلة ، كما لوحظ أن مسرحية "الزمّار" خَلَتْ من الشخصيات النسائية تماما .

أما الشخصيات عند فاروق جويدة فقد نسّقَها الشاعرُ تنسيقًا بارعًا ، سواء أكانت رئيسية أم ثانوية ، نامية أم بسيطة ، فاضلة أم شريرة ، صوّرها الكاتبُ وهى تعمل ، وسبر أغوارَها في"الخديوي" وقد ارتفع المؤلف بولادة في مسرحية "الوزير العاشق" إلى مستوى الرمز ، كما ارتفع بفاطمة إلى مستوى الرمز كذلك ، وارتفع أيضا بسعاد في مسرحية "دماء على ستار الكعبة" إلى مستوى الرمز ، فكانت هؤلاء الشخصيات ترمز إلى الوطن ، كلٌّ في مسرحيتها وكان "الحجّاج" في مسرحية "دماء على ستار الكعبة" رمزا للقهر في كل زمان ومكان ، كما كان "عدنان" رمزا للفارس المخلّص أو عودة الوعي .

وإذا كانت الشخصيات في مسرحية "محاكمة المتنبي" شخصيات سطحية بسيطة ، فإنها في مسرحية "المتنبي فوق حد السيف" لمحمد عبد العزيز شنب ، ومسرحية "محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب شخصيات منسقة ، نامية فاعلة ، سواء أكانت رئيسية أم ثانوية ، وفى المسرحية الأخيرة أبرز المؤلف دورَ المرأة المثقفة الواعية في أي زمان وفى أي مكان .

وفى مسرحية "شهريار" قامت شخصية واحدة (شهر زاد) بكل الأدوار النسائية كرمز للمرأة في تحولاتها المختلفة .. بصرف النظر عن التتابع الزمني للأحداث كما قال المؤلف أحمد سويلم نفسه .

وكانت شخصيات أحمد سويلم في مسرحية "الفارس" شخصيات نامية فاعلة منسّقة ، كما نسّقها أيضا في مسرحية "إخناتون" ، فهناك الشخصيات النامية الواعية ، التي تعرف ماذا تريد جيدا ، وقد أتقن المؤلف تصوير شخصية "آي" الشريرة ، وقامت الشخصيات الثانوية بأدوار مهمة أيضا.

ولوحظ أن الشخصيات النسائية عند أحمد سويلم تتسم بالوفاء والإخلاص والفضيلة ، كما اتسمت بذلك عند فاروق جويدة ، فكل شخصياته النسائية فاضلة .

أما شخصيات "إخناتون ملك التوحيد" فكانت معظمها بسيطة سطحية ، والشخصيات النامية، التي تعمق الكاتب أغوارَها كانت قليلة .

وقد رسمت الشخصيات في مسرحية "أخر أيام إخناتون" لمهدى بندق رسمًا بارعًا ، أجاد المؤلف تنسيقَها ، فجاءت شخصيات نامية فاعلة ، قوية الإرادة ، وكانت شريحة تمثّل كلّ البشر .

أما مسرحية" بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدي فقد كانت شخصياتها سطحية في معظمها

(الشيخ والحاشية) والشخصيات النامية الفاعلة كانت قليلة (تيمور وبيسان)، وقد ارتفعت المؤلفة " ببيسان" إلى مستوى الرمز ، فكانت رمزًا للخصب والنماء ، أما شخصيات مسرحية "الشجرة" فكلها رموز ـ حتى أن الشجرة نفسها رمزُ للوطن ـ وقد وضحنا ذلك في فصل "الشخصية" .

ولوحظ أن شخصيات "الشجرة" مطلقة ـ لم تنعت بأسماء ـ كما كانت شخصيات مسرحية "الزمار" لأنس داود مطلقة أيضاً ، فاقتصر الإطلاق على هاتين المسرحيتين ، ولهذا الإطلاق هدفه ومغزاه .

واتضح أن فاروق جويدة ، ووفاء وجدي أكثر الشعراء توظيفاً للشخصيات الرامزة في مسرحياتهم.

أما الشخصيات في مسرحية " حكاية من وادي الملح " لمهران السيد فهي شخصيات بسيطة ، ولكنها منسقة "فكل شخصية مرسومة لتعبّر عن وجهة نظر معينة" ، كما قال المؤلف ، كما كانت شخصياته بسيطة أيضاً في مسرحية " الحربة والسهم " .

أما عن الشخصية في مسرحية " حمزة العرب " لأبي سنة ، فقد أتقن المؤلفُ تصويرَ شخصياته ، ونسقها تنسيقاً عظيماً ، سواء أكانت رئيسية أم ثانوية ، شرّيرة أم فاضلة ، فكل الشخصيات "تؤدي وظيفة منطقية وأساسية في تنمية الحدث وخَلْقِه وتطويره والوصول إلى الذروة" ، كما قال المؤلف .

* وفي فصل البطل ، وضّحنا دورَ البطل (الشخصية المحورية) في المسرحية ، وما يجب أن يتسم به ، ورأينا أن أبطالَ مهدي بندق شخصياتٌ قوية الإرادة ، تعرف ماذا تريد جيداً ، حدّدت هدفَها ، وبذلت أقصى ما في وسعها لتحقيق هذا الهدف ، واتسم معظمُها بالوعي الشديد ، وكانت محور الارتكاز في إثارة الصراع المسرحي ، وهي شخصيات صنعت أفعالَها بإرادتها ، ولذا فهي مسئولة عن نتيجة أفعالها .

وكانت شخصية " هند " هي الشخصية الشريرة الوحيدة في شخصيات مهدي بندق المحورية ولوحظ أنّ جميعَ أبطال مهدى بندق قُتلوا أو ماتوا ـ عدا "ريم" ـ لأنّها " تمردت على ثقافة الإذعان وأضاءت فكرة مستقبلية لأُمّتها (عدا هند) فلم تلقَ غيرَ العنتِ والقهرِ والتصفية الجسدية "

أما الأبطال عند أنس داود فيمكن تقسيمهم إلى نوعين ـ أو يكاد ـ النوع الأول : البطل الشاعر ، والنوع الثاني : البطل المجنون أو المخبول أو الضحوك المغفل ، فلديه أربع مسرحيات بطلها شاعر ، وأربع مسرحيات : مسرحية بطلها مجنون ، ومسرحية بطلها مخبول ، ومسرحيتان بطلهما الضحوك المغفل .

أما بطل مسرحية " الثورة " فهو فنان مبدع " رسّام " وبطلة مسرحية " بنت السلطان "هي الأميرة التي حاول المؤلف تنقيتها ممّا لحق بها . وقد اتضحتْ صورة الأبطال الشعراء في فصل " البطل" كما اتضح أن أبطاله (" المجنون والمخبول والضحوك المغفل " الصياد ") لم يكونوا كذلك ، وإنما جرَتْ الحكمةُ على لسانهم وكان لهم دور كبير في التغيير .

والبطل الشاعر أيضاً هو بطل مسرحية " الوزير العاشق " آمن بدور المنصب والسيف في التغيير ، كما وضع ثقتَه في الحُكّام ، ولم يدركْ خطأه هذا (أو سقطته) إلّا بعد فوات الأوان ، وهذا ما حدث أيضاً للخديوي في مسرحية " الخديوي " فقد أدركَ خطأه بعد فوات الأوان أيضاً ، وكانت قضيتُه الحُلمَ الذي لا يمتلك الإرادة . أمّا " سعاد " في مسرحية " دماء على ستار الكعبة " فكانت شخصية رامزة إلى الوطن ، وقد أجاد فاروق جويدة رسم شخصياته المحورية (أبطاله)

وهناك ثلاث مسرحيات جعلت من المتنبي بطلاً لها ، وهي مسرحية " محاكمة المتنبي " لأنس داود ، وكانت شخصية المتنبي في هذه المسرحية شخصية خطيب ، شخصية سطحية ، أمّا المتنبي في مسرحية " المتنبي فوق حد السيف " لمحمد عبد العزيز شنب فهو رجلُ صاحب قضية ، صاحب فكر ومبادئ ، ضحّى بالتَّرف والنعيم من أجل مبادئه وأفكاره ، ومن أجل مقاومة القهر ، عمل على إنصاف الفقراء والمقهورين بالكلمة والسيف . . وقد أثمرت بتوعيته في الشعب ، فثار على الظلم والطغيان فكان شخصية فاعلة تعمق الكاتبُ أغوارَها . كما كان متنبي مسرحية " محاكمة الزائر الغريب " لحسن فتح الباب ، صاحب قضية أيضاً ، وهي قضية توعية الشعب وكانت الكلمة - فقط - هي سلاحه في هذه القضية ، وهي شخصية ناضجة ، تعمق الكاتب أغوارها ، قوية الإرادة ، قوية الحجّة ، لديها القدرةُ على رَصْدِ الواقع وتفسيره . . أثمرت توعيته للشعب ، فاستعد للثورة على القهر والاستعمار . . ونفضَ عن نفسِه غبارَ التخاذل والاستكانة ولوحظ أن المتنبي في المسرحيات الثلاث التي جعلته بطلاً لها كان بطلا ثوريًا .

أما إخناتون في المسرحيات الثلاث التي تناولت قضيته فقد كان يدعو إلى التوحيد ، ولكن دعوته تُحبط بسبب المؤامرات والمكائد التي دبّرها الكهنة - الذين اتخذوا الدِّينَ تجارة - له ولأتباعه ، فهجر إخناتون مجتمَعه في مسرحية " إخناتون " لأحمد سويلم ، ومات - لتبقى كلمته - في مسرحية " إخناتون ملك التوحيد " لشوقي خميس . أما مهدي بندق فلم يعقد لواء البطولة لإخناتون ، وإنما عقده لشاب من عامة الشعب " شي "

وإن كان " إخناتون " أحمد سويلم بطلا مغتربا ، فقد وجدنا عند أحمد سويلم أيضا بطلاً مغترباً من نوع آخر وهو " عنترة " في مسرحية " الفارس " فكل الأبطال المغتربين شعروا بالاغتراب في نهاية

قضيتهم ، أو في نهاية صراعهم مع خصومهم ، أما " عنترة " فقد كان يشعر بالاغتراب منذ البداية ، وظلّ يناضل حتى نال حريّته ، واعترف به المجتمعُ ، فاندمج في المجتمع ، وارتفع إلى مستوى الرمز .

أمّا " شهريار " أحمد سويلم فقد تميز بالعجز الذي دفعه إلى القهر والانتقام .

واتّسم بطل مسرحية " بيسان والأبواب السبعة " لوفاء وجدي بالوعي ، وقوة الإرادة ، فقد قام بالتطهير والتحرير في الداخل والخارج على السواء ، ومات بعد أن أعاد الخصب والنماء للبلدة ، وتحوّل كل أفراد البلدة إلى " تيمور " جديد،وقد اتسمتْ بطلة مسرحية " الشجرة " بالوعي أيضاً ، فكانت قضيتُها تقويةَ الانتماء للوطن .

أما البطل في مسرحية " الحربة والسهم " لمهران السيد ، فهو بطل من نوع فريد إنه "الجمهور" وليس البطل الفرد ، وقد وضّح مهران السيد كيف تآزر الجمهور حتى صنع الثورة على القهر والفقر والاستعباد .

كما كان البطل في مسرحية " حمزة العرب " لأبي سِنّة من نوع فريد أيضاً ، فهو بطل مقاوم ، وهو البطل الوحيد الذي نهض بعد كبوته ، ولم تكن نهايته في سقطته ، فهو شخصية مزجت بين الدرامية والملحمية .

واتضح أن موت البطل (في حالة موته) كان له دلالته ، وقد تناولناها في فصل " البطل " .

* وتناولنا في فصل الحبكة والتخطيط تعريف الحبكة ، والمسرحيات المحبوكة ، والمسرحيات الخالية من الحبكة ، والمسرحيات البسيطة ، والمسرحيات المركّبة ، والمسرحيات التي تألّفت حبكتها من مسرحية داخل مسرحية " مزدوجة الحبكة " (مثل مسرحية " الفارس " لأحمد سويلم ، وليلة زفاف "اليكترا" لمهدي بندق)

وقد اتضح أن المسرحيات المركبة نادرة جداً ، كما اتضح أن هناك مسرحيات اعتمدتْ على طريقة الخطف خلفاً في بناء عقدتها ، وهي مسرحية " البحر " وبعض المواقف في مسرحيتي " بنت السلطان " و " الأميرة التي عشقت الشاعر " لأنس داود .

وتناولنا الظاهرة التي انفرد بها مهدي بندق ، وهي توظيفه للظواهر الطبيعية في خدمة الحدث الدرامي ، والظاهرة التي انفرد بها مهران السيد ، والظاهرة التي انفردت بها وفاء وجدي .

وتناول الفصل أيضاً دخولَ الشخصيات وخروجها ، وذكر المواقف التي كان فيها دخول الشخصيات غير مناسب .

أما عن تقسيم المسرحية إلى فصول ومناظر ، فقد التزم به بعض الشعراء ، أما معظمهم فلم يلتزموا بهذا التقسيم ، وابتدعوا لأنفسهم تقسيماً من نوع آخر .

المصادر والمراجع



أولاً: المصادر (المسرحيات الشعرية):

١ – أحمد سويلم : ١ – إخناتون ، طـ دار المعارف / القاهرة ١٩٨١ م

٢ - شهريار ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٨٣ [كتاب المواهب]

٣ – الفارس،طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب/القاهرة ١٩٩٥[مختارات فصول ٩٨]

٢ – أنس داود : مسرح أنس داود (الأعمال الكاملة (١)) طـ هجر للطباعة والنشر/الجيزة ١٩٨٩ م .

٣ – حسن فتح الباب : محاكمة الزائر الغريب ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧[المسرح العربي ١١٤]

٤ – شوقي خميس : إخناتون ملك التوحيد ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ [مختارات فصول ١١٢]

٥ – فاروق جويدة : ١ – الخديوي ، طـ دار غريب للطباعة والنشر / القاهرة (د. ت)

٢ – الوزير العاشق ، طـ دار غريب للطباعة النشر / القاهرة (د. ت)

٣ – دماء على ستار الكعبة ، طـ دار غريب للطباعة والنشر / القاهرة ١٩٧١ م

٦ – محمد إبراهيم أبو سنة : حمزة العرب ، طـ الهيئة العامة للتأليف والنشر / القاهرة ١٩٨٦ .

٧ – محمد عبد العزيز شنب : المتنبي فوق حد السيف ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ٨٦

٨ – محمد مهران السيد: ١- الحربة والسهم،طـ الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر/القاهرة ١٩٧١ م

٢ – حكاية .. من وادي الملح رؤية معاصرة لقصة الفلاح الفصيح ، طـ كتاب مجلة الإذاعة والتليفزيون ١٩٧١

٩ – مهدى بندق : ١ – الملك لير ، طـ دار الوادي / الإسكندرية ١٩٧٨

٢ – ريم على الدم ، طـ دار الوادي / الإسكندرية ١٩٨٠ .

٣ – السلطانة هند ، طـ دار لوران بإسهام من اتحاد الكتاب المصريين ١٩٨٥ م

٤ – ليلة زفاف اليكترا ، طـ الهيئة العامة للكتاب / القاهرة١٩٨٧ م

٥ – غيلان الدمشقي أو قَدَرٌ الله ، طـ الهيئة العامة للكتاب / القاهرة ١٩٩٠

٦ – مقتل هيباشا الجميلة،طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٦[المسرح العربي ١٠١]

٧ – آخر أيام إخناتون ، طـ مؤسسة حورس / الإسكندرية ١٩٩٨

٨ – هل أنت الملك تيتى ؟ طـ دار الصديقان / الإسكندرية ١٩٩٨

٩ – حتشبسوت بدرجة الصفر ، طـ مؤسسة حورس / الإسكندرية ١٩٩٩ م

١٠ – وفاء وجدي : ١ – بيسان والأبواب السبعة ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٨٤

٢ – الشجرة ، طـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ [المسرح العربي ٧٤]

ثانياً المراجع :

١ – د. إبراهيم حمادة : من حصاد الدراما والنقد ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٨٧ م
٢ – د. أبو الحسن سلام : معمار النص المسرحي ، ط دار المطبوعات الجديدة / الإسكندرية ١٩٩١ م .
: مقدمة في نظرية المسرح الشعري ، ط مؤسسة حورس /الإسكندرية ١٩٩٩
٣ – د. أحمد السعدني : المسرح الشعري المعاصر ، ط مطبعة الوفاء / القاهرة ١٩٨٥
٤ – د. أحمد العشري : البطل في مسرح الستينيات ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢
: المسرحية السياسية في الوطن العربي ، ط ٢ دار المعارف / القـــــاهرة ٩٢
(اقرأ ٥١٦)
٥ – د. أحمد شمس الدين الحجاجي : مولد البطل في السيرة الشعبية ط دار الهلال / القاهرة ١٩٩١
٦ – د. أحمد هيكل : الأدب القصصي والمسرحي في مصر ، ط ٤ دار المعارف / القاهرة ١٩٨٣ .
٧ – أسامة فرحات : المونولوج بين الدراما والشعر ، ط الهيئة العامة للكتاب / القاهرة ١٩٩٧ .
٨ – د. أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ط ٣ دار المعارف / القاهرة ١٩٩٢
: دراسات نقدية فـي الأدب الحديث والـتراث العربـي،ط دار الجيل للطباعـة/القـاهرة ١٩٧٥

: في الأدب الحديث ، دراسات ومتابعات ، ط هجر للطباعة والنشر / الجيزة ١٩٨٧
٩ – توفيق الحكيم : فن الأدب ، ط مطبعة الآداب / القاهرة (د. ت)
١٠ – د. ثريا العسيلي : المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥
١١ - جلال العشري : المسرح فن وتاريخ ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩١
١٢ – حسن سعد : الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ .
١٣ – د. حسين على محمد:البطل فـي المسـرح الشـعري المعـاصر،ط الهيئـة العامـة لقصـور الثقافـة ١٩٩١

١٤ – سـامي منـير عـامر : مـن أسـرار الإبـداع النقـدي فـي الشـعر والمسـرح ، ط منشـأة المعـارف / الإسكندرية ١٩٨٧
١٥ – د. سعد أبو الرضا : الكلمة .. والبناء الدرامي ، ط دار الفكر العربي ١٩٨١ م
: في الدراما ، اللغة والوظيفة ، ط منشأة المعارف / الإسكندرية
١٦ – د. شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير ، ط دار المعرفة ١٩٥٩ .
١٧ – صلاح حسنى عبد العزيز : محمد عبد المجيد حلمي ، كناقد مسرحي ، ط الدار القومية للطباعـة والنشر / ١٩٦٦

١٨- د.صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية ، ط مؤسسة مختار للطباعة والنشر ١٩٨٧ م
١٩ – د. عبد العزيز حمودة : البناء الدرامي ط الهيئة العامة للكتاب / القاهرة ١٩٩٨ م
٢٠ – د. عبد المحسن طه بدر : الروائي والأرض ط ٣ دار المعارف / القاهرة ١٩٨٢ م
٢١ – د. عبد المنعم أبو بكر : إخناتون ، ط مطبعة دار القلم / القاهرة ١٩٦١م
٢٢- د. عثمان عبد المعطي : عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦م
٢٣- د. عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ط مطبعة مخيمر / القاهرة د.ت
٢٤- د. عصام بهي : الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦ م
٢٥- علي أحمد باكثير : فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط المطبعة الكمالية / القاهرة ١٩٥٨
٢٦- فاروق عبد الوهاب : دراسات في المسرح المصري ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٢م
٢٧- فاطمة يوسف محمد : المسرح والسلطة في مصر ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤م
٢٨- د. فوزي فهمي أحمد : المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م
٢٩- ماجد يوسف : فن المسرح عند تشيكوف ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥م
٣٠- مجدي وهبة ومحمد عناني : درايدن والشعر المسرحي ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٤م
٣١- د. محمد حمدي إبراهيم : نظرية الدراما الإغريقية ، ط دار نوبار للطباعة / القاهرة ١٩٩٤م
٣٢- د. محمد زكي العشماوي : دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن ، ط دار الشروق ١٩٩٤م
٣٣- د. محمد عبد العزيز الموافي : المسرح الشعري بعد شوقي ، ط مكتبة الشباب ١٩٩٠م
٣٤- د. محمد عناني : من قضايا الأدب الحديث ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥م
٣٥- د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ط نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٣م
٣٦- د. محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، ط٢ مطبعة نهضة مصر ١٩٥٧م
: المسرح ، ط دار ومطابع الشعب / القاهرة (د.ت)
٣٧- د. مصري حنورة : الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر المسرحي ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦
٣٨- مصطفى الضبع : استراتيجية المكان ، ط شركة الأمل للطباعة والنشر ١٩٩٨م
٣٩- د. مصطفى عبد الغني : المسرح المصري في الثمانينيات ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٥م
٤٠- د. نادية رءوف فرج : يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ، ط دار المعارف ١٩٧٦م
٤١- د. نبيل راغب : دليل الناقد الأدبي ، ط مكتبة غريب / القاهرة ١٩٨١م
: لغة المسرح عند ألفريد فرج ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م
: مسرح التحولات الاجتماعية في الستينيات ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م

٤٢- نسيم مجلي : المسرح وقضايا الحرية ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٤م

٤٣- د. نهاد صليحة : الحرية والمسرح ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٦م

: المسرح بين الفكر والفن ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م

: عن التجريب سألوني ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٨م

٤٤- د. هدى حبيشة : دراسات في المسرح والأدب ، ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٦م

٤٥- د. وليد منير : جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة ،ط الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٧

٤٦- د. يوسف حسن نوفل : تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر ، ط دار النهضة العربية ١٩٨٥م

٤٧- د. يوسف زيدان : التقاء البحرين ، ط الدار المصرية اللبنانية / القاهرة ١٩٩٧م

ثالثاً : المراجع المترجمة :

١- أ.أ جرانتام : حكمة إخناتون ، ترجمة ايزيس حبيب المصري ، ط دار النهضة العربية ١٩٦٢م

٢- ستوارت كريفش : صناعة المسرحية ، ترجمة د. عبد الله معتصم الدبّاغ ، ط دار المأمون للترجمة والنشر / بغداد ١٩٨٦م

٣- لاجوس اجري : فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، ط دار الكتاب العربي /القاهرة(د.ت)

٤- مارجوري بولتن : تشريح المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، ط مكتبة الانجلو المصرية/القاهرة /١٩٦٢

رابعاً : الدوريات :

١-جريدة عمّان ، الخميس ١٩٨٥/٣/٧م

٢-مجلة آفاق ثقافية ، العدد الأول ٢٠٠٠م

٣-مجلة الشعر : العدد ٢٥ يناير ١٩٨٢م

: العدد ٢٨ أكتوبر ١٩٨٢م

٤- مجلة القاهرة : العددان (١٧١- ١٧٢) فبراير - مارس ١٩٩٧ ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م

٥-مجلة المسرح : العدد ٧٦ مارس ١٩٩٥م

: العدد ٩٧ ديسمبر ١٩٩٦م

: العدد ١٣٢ نوفمبر ١٩٩٩

٦-مجلة راقودة : العدد الخامس ، يناير ١٩٩٨

٧-مجلة فصول : الجزء الأول (المسرح والتجريب) المجلد الثالث عشر ، العدد الرابع ١٩٩٥

: الجزء الثاني (المسرح والتجريب) المجلد الرابع عشر ، العدد الأول ١٩٩٥

الفهرس

الفهـــــرس

الموضوع	الصفحة
*المقدمة	أ : د
**الباب الأول : البناء الدرامى	
*الفصل الأول : موضوع المسرحية	١
- المسرحيات التاريخية	٢
- المسرحيات الأسطورية	١٠
- المسرحيات التى تناولت حكاية شعبية	١٣
- التعامل المباشر مع قضايا المجتمع	١٤
- إسقاطات عصرية	١٥
- مسرحيات الأقنعة	٢٥
- استدعاء الشخصيات التاريخية	٢٩
- الرؤية المعاصرة	٣١
- القضايا التى أثارها الشعراء فى مسرحياتهم ، واتفاقهم فى بعضها	٣٣
- مناسبة المسرحيات لزمانها	٥٨
- الوحدة الموضوعية	٦٠
*الفصل الثانى : الحوار	٦٢
- المونولوج	٦٣
- الأغنية	٧٠
- الصمت	٧٧
- الوسيط الحوارى	٨٢
- التضمين	٩١
- الحائط الرابع	٩٥
- الخطابية فى الحوار	١٠٢
- الغنائية فى الحوار	١٠٨
- الحشو والإطناب والفضفضة فى الحوار	١١٤
- ملائمة الحوار للشخصية	١٢١
- التقريرية والمباشرة	١٢٣
- السرد والحكى	١٢٦
- حديث الشاعر على لسان شخصياته	١٢٩
- النثر والنثرية والعامية فى الحوار	١٣٢
* الفصل الثالث : الصراع	١٤٦
**الباب الثانى : بناء الشخصية	
*الفصل الأول : الشخصيات	٢٠٧
* الفصل الثانى : البطل	٢٩٠
* الفصل الثالث : الحبكة والتخطيط	٣٧١
♥ الخاتمة	٣٨٣
♥ المصادر والمراجع	٣٩٢

رقم الإيداع
٢٠٠٨/٩٩٢٩